NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 06904652 6

Digitized by Google

Digitized by Google

NEW YORK PUBLIC LIBRARY ASTOR, LENOX AND TILDEN FOUNDATIONS

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten Januar. **Nr. 1.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Berlin. Aus Prag. Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

RECENSIONEN.

1) Ideen zu einer Reform der christlichen Kirchenmusik, mit besonderer Beziehung auf die neuesten kirchlichen Verhältnisse, von *Gustav Nauenburg*. Ein Wort zur Beherzigung für alle Verehrer des öffentlichen Gottesdienstes. Halle, bei Schwetschke und Sohn. 1845. 15 Seiten in 8.

Vorliegendes Schriftchen bietet — gewiss sehr zeitgemäss, da der hochwichtige Gegenstand neuerdings so vielfach in Anregung gekommen — der Hauptsache nach einen besonderen Abdruck einer früheren Abhandlung, welche der geehrte Verfasser unter dem Titel: „Ueber das Wesen der christlichen Kirchenmusik" im Jahre 1833 in der „Caecilia" (Bd. XV. S. 81 — 96) erscheinen liess und welche hier nur insofern verändert erscheint, als er theils einiges Wenige, vornehmlich auf die neuesten religiösen Bewegungen Bezug habende hinzugefügt, theils Einiges weggelassen hat. Dass Letzteres auch mit dem Schlusse der Abhandlung in der Caecilia (a. a. O. S. 94 u. ff.) geschehen ist, können wir nicht billigen, da der Verfasser gerade in dieser Stelle auf den sehr wesentlichen Unterschied zwischen allgemein religiöser und kirchlich religiöser Musik hingewiesen hatte, welchen man auch neuerdings noch gar vielfach verkannt und übersehen hat. Uebrigens müssen wir uns mit dem Inhalte der Schrift, wie sie hier aufs Neue dem Publicum vorgelegt erscheint, durchaus für einverstanden erklären, und können nur wünschen, dass derselbe die allgemeinste Beherzigung finden möge. Da man indess in Betreff der Nothwendigkeit einer Reform der christlichen Kirchenmusik, welche schon von Herder lebhaft anerkannt und in seiner gewohnten geistreichen Weise von ihm mehrfach besprochen wurde, eigentlich längst schon im Klaren war und nur noch über die Art ihrer wirklichen Ausführung Zweifel geblieben ist, so würde sich der Herr Verfasser der vorliegenden „Ideen" ein grosses Verdienst erworben haben, wenn er als kunstverständiger, der Sache durchaus mächtiger Nichtkleriker eben in Hinsicht auf den letzteren Punct ausführlichere practische Winke und Rathschläge ertheilt hätte, welche man in den den Cultus betreffenden Schriften eigentlicher Theologen, die in der Regel zu wenig wirkliche Musikverständige sind, nur zu oft vergebens sucht. Eine weitere Ausführung dieses wichtigen Punctes uns unsererseits für eine andere Gelegenheit vorbehaltend, schliessen wir mit dem Wunsche, dass der Herr Verfasser bald noch weiter und ausführlicher dieser Angelegenheit seine Feder widmen möge.

2) Der kirchliche Sängerchor. Blüthen heiliger Tonkunst von den vorzüglichsten Tonmeistern der Vergangenheit und Gegenwart, für alle Feste und festlichen Veranlassungen im kirchlichen Leben. Erster Theil. Herausgegeben von *F. A. L. Jacob*. Op. 16. Essen, bei Bädecker. 1845. VI Seiten Vorrede und Register. 183 Seiten enggedruckte Musikstücke. Von S. 184 bis 192 Nachträge und biographische Notizen. Gr. 4.

Eine recht schätzenswerthe und brauchbare Sammlung grösstentheils wirklich erbaulicher, für den Cultus wohlgeeigneter Gesangstücke grösseren und geringeren Umfangs hat hier der bereits durch mehrere ähnliche Unternehmungen bekannt gewordene Herausgeber geliefert. Wir begegnen darin Meistern, wie Homilius mit 7 Compositionen, H. Stölzer mit 2, Rolle mit 4, Graun mit 3, Palestrina mit 5, Lotti mit 1, Ludw. Hellwig mit 3, Nanini mit 1, Fr. Schneider mit 2, Vulpius mit 1, Eccard mit 1, Fabio mit 1, Allegri mit 1, Scarlatti mit 1, Melch. Bischoff mit 1, Naumann mit 1, Händel mit 2, Seb. Bach mit 1, Seyfried mit 1, Rinck mit 1, Fasch mit 2, J. A. Schulz mit 1, Jos. Haydn mit 1, Emanuel Bach mit 1, Carissimi mit 1, Marcello mit 1, Heinr. Schütz mit 1, Christoph Bach mit 1, Kirnberger mit 1, Prätorius mit 1, Neukomm mit 2, Fr. Xav. Süssmayer mit 1, Gallus mit 1, und diese Namen verbürgen dem Sachverständigen wohl hinlänglich den Werth der Sammlung, welche übrigens der Herausgeber überall aus zuverlässigen Quellen — nicht aus fremden Bearbeitungen — zusammengetragen hat. Nur einiges Wenige — wie etwa von Homilius und Rolle —, das uns als altfränkisch, antiquirt erscheint, hätten wir aus der Sammlung entfernt und durch Würdigeres ersetzt gewünscht. Die meisten dargebotenen Stücke bestehen übrigens in werthvollen Chören, deren Begleitung der Herausgeber für die Orgel arrangirt hat. Die Instrumentirung ist leider nicht überall speziell angedeutet worden. Die Stimmen sind auf zwei Systeme im Bass- und Violinschlüssel so geschickt zusammengedrängt, dass die zusammengehörenden Textesworte und Noten überall leicht herauszufinden sind — und beide sind zwar sehr klein und mit möglichster Raumersparniss, aber sehr sauber und ziemlich correct gedruckt. Möge sich die Sammlung, welche in so engem

Digitized by Google

Raume 69 Musikstücke für die Sonn- und Festtage des Jahres bietet, einer recht weiten Verbreitung zu erfreuen haben, welche sie in der That verdient. Um aber nicht das Publicum zu falschen Erwartungen zu veranlassen, wollen wir noch ausdrücklich bemerkt haben, dass grössere, aus mehreren Sätzen bestehende Musikstücke, wie z. B. Cantaten u. s. w., hier nicht zu suchen sind. Der Verfasser hat nur längere und kürzere Chöre, Choräle und Motetten gegeben, unter welchen man indess sowohl für grössere, wie für kleinere Orte viel Brauchres finden wird.

3) Vierstimmige Choräle der vornehmsten Meister des 16. und 17. Jahrhunderts. Ausgewählt und herausgegeben von *Ludwig Erk* und *Friedrich Filitz*. Erster Theil. Essen, bei Bädecker. 1845. Vier Seiten Vorrede und Titelblatt. Von S. 1 bis 98 150 Choräle. Von S. 99 bis 106 Register, biographische und andere Bemerkungen. Gr. 4. Preis 1½ Thlr.

Die Herausgeber hatten, wie sie selbst in der Vorrede bemerkt haben, bei der Anlage ihrer Choralsammlung aus den Werken älterer Meister den Gegensatz der früheren Form mit der unserer Zeit nicht im Auge und beabsichtigten keinen Widerspruch gegen die unabweisliche (?) und tiefbegründete Eigenthümlichkeit der letzteren. Sie haben sich daher bei Ausbeutung der von ihnen benutzten älteren Meister vorzugsweise an diejenige Form des Choralsatzes gehalten, welche der heutigen parallel steht — also an Choralsätze im einfachen Contrapunct, Note gegen Note, mit gleichzeitigen Abschnitten und Ruhepuncten für alle Stimmen. Hiermit waren denn Joh. Walther mit seinen Zeitgenossen, so wie Joh. Eccard ganz und gar ausgeschlossen; ausserdem, wenigstens in der Hauptmasse, auch noch die grossen Meister Goudimel und Clandin. „Wir behielten aber" — heisst es in der Vorrede weiter — „Calvisius, Bodenschatz, Vulpius, Gesius, Hassler, Erythräus, Mich. Prätorius, Landgraf Moritz, Schein und Crüger, ausserdem die Tonsätze im Hamburger Melodieenbuch (1604), in der Sammlung Erhardi's (1659) und im Gothaer Cantional (1646 und 1648). Wir beschränkten uns ferner auf vierstimmige Sätze. Bei Auswahl der Stücke bestimmte uns die klare Entwickelung aller Theile zum Ganzen, ein wohlgehaltenes Gleichgewicht der harmonischen Grundlage. Um die Originalform der Melodie trugen wir weniger Sorge. Hätten wir um ihrer willen etwa die Tonsätze unserer Meister verändern sollen? Unsere Absicht war, diese Sätze so genau und quellentreu, als möglich, mitzutheilen. Als eine Aenderung der ursprünglichen Composition betrachten wir es indessen nicht, wenn wir den Tact, auf welchen das Tonstück berechnet war, in der Regel wirklich mit Tactstrichen verzeichneten, weil dies dem Sänger Uebersicht und Vortrag im hohen Grade erleichtert. Eben so wenig kann es als eine Aenderung betrachtet werden, wenn wir eine Rückung der Tonhöhe gleich in der Schrift bezeichneten, oder wenn uns eine verkürzte Darstellung des Notenwerthes füglich erschien. Chromatische Zeichen trugen wir nie in den eigentlichen Notentext ein, auch fanden wir deren nur wenige nachzutragen. Die Textlegung anbetreffend, so hätten wir vielleicht am Besten gethan, die zum Choralsatze selbst gegebene Strophe mitzutheilen. Indessen wechselten wir, um den Sänger nicht zu ermüden."

Nach diesen Aeusserungen der Verfasser selbst, die wir hier so viel als möglich in's Kurze gezogen, haben nun unsere Leser ihre Erwartungen von dieser Sammlung zu bemessen. Ist sie auch nicht dazu geeignet und bestimmt, eine vollständigere Kenntniss der zum Theil so ausgezeichnet trefflichen Choralbearbeitungen aus der angegebenen Periode im grösseren Publicum zu verbreiten, so ist sie doch dagegen, wie es die Herausgeber beabsichtigten, geeignet zu practischem Gebrauche, bei welchem man sich indess hüten möge, sich allzustreng an die von ihnen gegebene Tacteintheilung zu binden; denn dabei würde man in eine, den Alten sicherlich fremde Steifheit verfallen. Im Betreff der Unterlegung der Texte im Ganzen und Einzelnen können wir uns nicht überall mit den Verfassern einverstanden erklären. Sie dürften in dieser Hinsicht besser gethan haben, alle Choräle gerade so wiederzugeben, wie sie die alten Meister auch in der Poesie gegeben. Es ist sehr schwer, wenn man sich in solchen Dingen an Veränderungen wagt, es Allen recht zu machen, und man überlässt es daher besser dem guten oder auch üblen Geschick und Geschmack eines jeden Einzelnen selbst, sich beim practischen Gebrauche beliebige andere Texte unterzulegen. Die Herausgeber haben übrigens von folgenden Meistern Choräle aufgenommen, bei deren Namen wir die Zahl der von ihnen hier abgedruckten Arbeiten sogleich mit anführen wollen. Von Bodenschatz 4, von Calvisius 10, von Joh. Crüger 26, von Joachim Decker 3, von Erbardi 4, von Erythräus 8, von Melch. Franck 4, von Barth. Gesius 5, von Goudimel 1, von Gumpeltzheimer 1, von H. L. Hassler 9, von Claude Lejeune 1, von Landgraf Moritz von Hessen 8, von Hieronym. Prätorius 2, von Jacob Prätorius 2, von Mich. Prätorius 34, von Dav. Scheidemann 1, von Herm. Schein 13, von S. Theop. Staden 1, von Gottfr. Vopelius 6, von Melch. Vulpius 7. Von den genannten Meistern finden sich am Schlusse des Werkes kurze biographische und literarische Notizen, welche den Käufern des übrigens anständig ausgestatteten Werkes dasselbe um so brauchbarer und nützlicher machen werden. Der Preis desselben ist sehr mässig berechnet, und mögen sich denselben, so wie den sparsamen Notendruck, andere Verleger, welche sich bei solchen und ähnlichen Werken der kostspieligsten Papierverschwendung schuldig machen, zum Muster nehmen. Dr. *Kfn.*

Nachrichten.

Berlin. Octoberbericht.

August Möser. Marietta Alboni. Silbernes Jubiläum des Weltgerichtes von *Fr. Schneider.*

Herr *A. Möser*, zweiter Sohn unseres Veteranen, des königl. Capellmeisters *Carl Möser*, kehrte nach mehrjähriger Abwesenheit, in welcher Frist er seine Studien bei *de Beriot* absolvirte, hierher, in seine Vater-

Digitized by Google

stadt, zurück, wo er schon als Kind durch sein Talent für die Violine lebhaftes Interesse erregt hatte. Man sah deshalb dem Auftreten des jungen heimischen Virtuosen mit grösster Spannung entgegen. Er hatte schon als Knabe viel versprochen, und viel versprach man sich von den Leistungen des Jünglings, über die man aus Belgien, Paris, Algier und vom Rhein die vortheilhaftesten Berichte gelesen. Am 4. October fand sein erstes Concert im Saale der Singacademie Statt, worin er mit einem neuen Violinconcerte von der Composition seines Lehrers *de Beriot* auftrat. Schon in diesem ersten Stücke übertraf der junge Virtuos die Erwartungen des zahlreich versammelten Publicums bei Weitem. Er zeigte, dass er alle Mittel und Eigenschaften zu einem Geiger ersten Ranges besitze, und dass ihm zu einem Künstler ersten Ranges nichts fehle, als die Selbständigkeit eines ursprünglichen, poetischen Gemüthes. Jenes Urgebirge mit seinen gigantischen Felsmassen, mit seinen Gletschern, seinem ewigen Schnee, seinen donnernden Cataraktен, seinen blitzenden und stäubenden Giessbächen, das unsere Seele mit schauerndem Entzücken erfüllt, unsere Phantasie über das Irdische zu erhebenden Vorstellungen von der Urkraft des Weltgeistes emporrafft — es ward nicht friedlich, methodisch geschaffen: vulcanische Gewalten waren es, die diese Massen chaotisch durch einander warfen; eine ungeheuere Revolution ging diesem imposanten Frieden der Natur voran. Auch des Künstlers Seele muss vulcanisch erschüttert werden; die Leidenschaften sind das Ferment für die Revolution seines Herzens, Stürme des Lebens müssen sein Inneres durchbraust haben, damit die Poesie des Friedens in seinem Herzen ein Asyl fassen kann, das, von den Schlacken irdischer Empfindungen gereinigt, dann in wunderbaren Weisen jene schmerzlichen Kämpfe als süsse Erinnerungen singt, die unser Gefühl auf's Innigste erregen und es doch zugleich verklärend emporheben. — Herr *Möser* ist, wie gesagt, noch jung, und die Zeit kann ihm bringen, was ihm zu einem wahren Poeten noch fehlen mag. Gespielt hat er wie ein Meister. Zuerst, als Hauptsache, besitzt er einen grossen, freien, klingenden Ton und eine beinahe infallible Reinheit der Intonation. Beide Eigenschaften bewahrt er durchweg, sowohl im Cantabile, als in den Tours de force, die er nicht nur technisch vollkommen, sondern auch mit jener spielenden Eleganz überwindet, die eben den Meister verräth. Man weiss nicht, was man mehr loben soll, die Anshildung seiner linken Hand oder seine ausgezeichnete Bogenführung, der jede Streichart in grösster Vollendung zu Gebote steht. Kurz, Herr *Möser* ist ein Violinvirtuos par excellence, der vor keiner Schwierigkeit zurückbebt. Das neue Concert des Herrn *de Beriot* war, wie Alles, was dieser Künstler schreibt und spielt, höchst geschmackvoll und elegant, ohne eben sehr originell und tiefsinnig zu sein; allein Trivialitäten dürften eben so wenig darin zu finden sein. Ausserdem spielte Herr *Möser* ein Divertimento über Originalmotive von *de Beriot*, von ihm (Herrn *Möser*) arrangirt; eine sogenannte (eigene) Transcription über Themata aus *Donisetti's* Lucia, und eine eigene, interessant zusammengestellte Fantasie über Motive aus dem Freischütz, worin namentlich die Melodie des Jägerchores, die Herr *Möser* auf der G-Saite (in A stimmend), von dem zweiten Horn sekundirt, vorträgt, einen frappanten Effect machte. Der Beifall, den Herr *Möser* in diesem ersten, wie in seinem zweiten und dritten Concerte (letzteres im königl. Opernhause) fand, war höchst lebendig, herzlich und wohlverdient. Im zweiten Concert spielte der junge Künstler ein neues, ihm dedicirtes Concert von *de Beriot* in D moll, das in einem breit angelegten Allegro maestoso besteht und eine enorme Ausdauer in Besiegung von Schwierigkeiten verlangt, wie sie in Compositionen von *de Beriot* selten vorkommen. Zu diesem zweiten Concerte des Herren *Möser* war zum ersten Male durch königl. Cabinetsordre die Mitwirkung königl. Opernmitglieder (Frau *v. Fassmann* und Fräul. *Tuczeck*) gestattet, da Herr *v. Küstner*, der Generalintendant der königl. Schauspiele, durch eine § in seinem neuen Theatercodex die Mitwirkung königl. Sänger und Schauspieler in Concerten von der speziellen Genehmigung des Königs abhängig gemacht hat. Vielen erscheint es etwas unpassend, einen Monarchen mit so kleinlichen Mühwaltungen zu behelligen, und man glaubt allgemein, der König werde diese lästigen, den grössten Theil des Jahres hier nicht aufhörenden Concertpetitionen an die geeignete Behörde, den Generalintendanten selbst, verweisen. Fräul. *Tuczeck* trug in diesem Concerte mit bekannter Leichtigkeit und musikalischer Sicherheit eine Arie von *Mercadante* und ein Lied „An der Donau" von *Carl Beck* und *H. Truhn* vor; beide Piecen fanden lebhaften Beifall, der auch in gleicher Weise den Vorträgen der Frau *v. Fassmann* zu Theil ward, die eine italienische Romanze vom Grafen *Westmoreland*, ein Lied aus dem „Liebesroman" von *Truhn*, und von demselben Componisten eine Ballade „Lord Guy" mit obligater Cellobegleitung (Concertmeister *Moritz Ganz*) gewählt hatte. — Im Opernhause spielte Herr *Möser* eine neue eigene Composition unter dem Titel: „Souvenir d'Afrique," Rondo original, worin einige interessante Momente *à la Félicien David* auftauchten; allein das Ganze erschien etwas zu lang und wenig organisch zusammenhängend. Mit einer Soirée für Kammermusik im Salon des Hôtel du Nord nahm Herr *Möser* von uns Abschied. Er spielte darin den ersten Violinpart eines der ersten sechs Quartette von *Beethoven* (B dur), des G moll-Quintetts von *Mozart* und des Septetts von *Beethoven* mit Anslassung des Adagio cantabile in As nnd des darauf folgenden Menuetto. Der Concertgeber zeigte sich auch in diesem Genre als ein höchst ausgebildeter, alles Technische spielend-leicht überwindender Geiger; allein in succum et sanguinem schien er diese poesie- und geistvollen Tondichtungen noch nicht aufgenommen zu haben, was indess bei seiner grossen Jugend verzeihlich ist. Herr *Möser* der Vater spielte derlei Musik mit weit mehr Schwung und Esprit. Herr *G. Schumann* trug in dieser Soirée die F moll-Sonate von *Beethoven*, Op. 57, mit Bravour, vielleicht mit zu viel Bravonr vor. Herr *August Möser* hat eine Kunstreise nach Scandinavien angetreten.

Signora *Marietta Alboni*, der von Leipzig aus, wo sie an zwei Abenden im Theater einen wahren Fanatismus hervorgerufen, ein bedeutender Ruf voranging, ver-

Digitized by Google

anstaltete hier in dem für ihre Titanenstimme viel zu kleinen Saale des Hôtel de Russie drei Soiréen, die ihr unglaublich viel Beifall, Hervorruf u. s. w. eintrugen, aber sehr wenig von dem, was nebenbei sehr hauptsächlich in Concerten beabsichtigt zu werden pflegt. Die Ursache war ganz einfach folgende. Einmal ist uns noch nie Jemand vorgekommen, der so gar nicht das Concertarrangiren versteht, als der Secretär des Fräul. *Alboni*. So z. B. stand eines Morgens in den Zeitungen: „Heute Abend im Saale des Hôtel de Russie Soirée musicale der Signora *Alboni*." ohne dass eine vorläufige Annonce vorhergegangen, ohne Angabe des Programms, ohne Anzeige wo, wie, zu welchem Preise Billette zu bekommen. Eine Sorglosigkeit ohne Gleichen, und in einer Stadt von 400,000 Einwohnern, wo man Concerte mindestens acht Tage vorher und mindestens drei Mal vollständig in den Zeituugen anzukündigen pflegt! Ausserdem führte Signora *Alboni* auch nicht einen Empfehlungsbrief bei sich, machte auch nicht eine Redactionsvisite, da sie dem höchst ehrenwerthen Principe lebt, keine anderen Erfolge erringen zu wollen, die sie nicht einzig und allein ihrem Talente zu danken hat. Das ist nun sehr schön, aber heutzutage nicht mehr anwendbar, wo die grössten Künstler es nicht verschmähen, den mittelmässigsten Recensenten, wenn sie nur bei einer gelesenen Zeitung angestellt sind, den Hof zu machen, sie einzuladen, sie zu beschenken u. s. w. Die Macht des Geldes, seit es Millionäre unter den Künstlern gibt, hat auch die Unschuld und Naivetät des Künstlerlebens vergiftet und die Kritik, mit wenigen Ausnahmen, in eine schimpfliche Abhängigkeit gebracht. Oder hätte sich wirklich die Welt so sehr verkehrt, dass nur noch reiche Künstler Talent haben und zu glänzenden Erfolgen und Ehrenämtern gelangen können? — Der kleinste, unbedeutendste Journalist, der auf dem faulen Körper der deutschen Presse wie eine begünstigte Made lebt und sein Handwerk treibt, wird sich nicht entblöden, das tüchtige Werk eines braven, aber armen Künstlers zu verspotten, während er die Productionen eines reichen Autors, mögen sie auch noch so unbedeutend sein und noch so frech der Mode fröhnen, ohne allen weiteren Grund lobhudelt, als um des leiblichen Vortheils willen. Wo ist der Hercules, diesen Augiasstall auszufegen?! Vor Allem müsste er aber reich und unabhängig sein, dieser Hercules, sonst würde man schon Mittel finden, ihn zu verderben. Kehren wir jedoch zu Signora *Alboni* zurück, die ihre Sorglosigkeit beinahe bitter gebüsst hätte. Einer unserer musikalischen (?) Feuilletonisten fühlte sich in hohem Grade beleidigt, von der stolzen Künstlerin nichts weiter, als ein Paar Freibillets erhalten zu haben, und fiel mit scharfem Tadel derb über sie her. Wer sich Jahre lang gedruckt für etwas ausgibt, findet seine Anhänger; denn das Reich der Mittelmässigen ist gross; uneudlich grösser ist ihre Zahl, als die Derer, die selbst zu denken pflegen. Das Publicum wurde — (es macht ihm freilich nicht eben Ehre) — durch diese verdächtigenden Recensionen in einem der gelesensten Blätter der Residenz gegen die Künstlerin eingenommen, und ihre drei Soiréen, die, wie schon erwähnt, noch obenein auf das Ungeschickteste arrangirt waren, wurden sehr gering besucht. Es that Noth, mehr im Interesse des Berliner Publicums, als der Sängerin, die bereits, indignirt von solchen Erbärmlichkeiten, die Residenz verlassen, gegen die gehässigen und ungerechten Recensenten aufzutreten, was denn auch an geeignetster Stelle und keineswegs anonym geschah. Man hatte die Freude, dass diese offene Rüge den seltensten Anklang im Publicum, ja öffentliche Anerkennung fand und mehrere Zeitungsdanksagungen nach sich zog. Hierauf unternahmen es der königl. Concertmeister Herr *Leopold Ganz* und der Componist *H. Truhn*, für die treffliche Künstlerin, die mittlerweile nach Hamburg zu einem Gastspiele abgereist war, ein Concert zu arrangiren, das in glänzender Weise am 3. December im grossen Saale des königl. Schauspielhauses unter Leitung des Herrn *L. Ganz* mit Orchesterbegleitung Statt fand, worauf Signora *Alboni* ein Gastspielengagement bei der hiesigen italienischen Oper angenommen hat. Ueber die ausserordentlichen Leistungen dieses seltenen Gesangphänomens werden wir in unserem nächstfolgenden Briefe in diesen Blättern berichten, und verweisen vorläufig die Leser auf den Correspondenzartikel aus Prag in Nr. 47 des vorigen Jahrganges dieser Zeitung, wo die Erfolge der *Alboni* (in Prag) des Näheren besprochen worden.

Ueber die Jubelfeier des berühmten Oratoriums von *Fr. Schneider* „Das Weltgericht," welches seit 25 Jahren in Berlin eine grosse Zahl von Aufführungen zu milden Zwecken erlebt hat, wodurch an 15,000 Thlr. gewonnen wurden, ist, glaube ich, bereits im Feuilleton d. Bl. berichtet worden. Der verehrte Altmeister leitete die Festaufführung am 22. October in der Garnisonkirche selbst. Die Kirche war überfüllt von Hören. Nach der Aufführung fand ein solennes Festmahl im *Kroll*'schen Saale statt, wobei dem Verdienste seine Krone ward — (Fräul. *Tuczeck* bekränzte den Künstlergreis mit einem Lorbeer) — und zur Feier passende Gedichte und Gesänge abwechselten. Die Theilnahme war gross und herzlich. —

Ueber den Tod des talentvollen Hofcomponisten und Balletdirigenten *Hermann Schmidt*, der im 35. Jahre an der Lungensucht starb, ist bereits in d. Bl. berichtet worden. *H. T.*

Prag. Endlich hat unsere Theaterdirection wieder einmal eine neue Oper gegeben, und zwar eine solche, welche ein Liebling des Publicums zu werden und die Armuth unseres Repertoirs einigermaassen zu decken verspricht. Zum Vortheile der Dem. *Grosser* ging endlich „Alessandro Stradella," romantische Oper in drei Acten von *W. Friedrich*, Musik von *Friedrich v. Flotow*, zum ersten Male in die Scene, nachdem sie viermal angekündigt und wegen Unpässlichkeiten der Sänger wieder abgesagt wurde, — so dass man schon zu glauben begann, des Schicksals Mächte hätten sich gegen deren Aufführung verschworen — und hat seitdem noch den Herren *Damcke*, *Strokaty*, *Brara* und *Emminger* als Benefizstück gedient. Wie man erzählt, studirt gegenwärtig Dem. *Schwarz* die Titelrolle und wird vermuthlich die sechste in diesem Bunde sein, und da Herr *Runz* die

Digitized by Google

wichtigste Stütze dieser Oper ist, so hätte er volles Recht, der siebente sein zu wollen. Alessandro Stradella gehört unstreitig in Bezug auf Text und Musik unter die erfreulichsten Erscheinungen der neuen Oper. Die wahre Geschichte Stradella's ist zwar eigentlich edler und poetischer, als sie hier aufgefasst wurde, doch nicht so dramatisch und drastisch wirksam, wenn gleich die Vormund-, Liebe- und Heirathsnot unter die absoluten Operahebel gehört. Stradella's Geliebte war die Braut eines jungen Mannes, den sie nicht liebte, und der Vormund sandte Jenen dem Liebespaare nach, um seinen glücklichen Nebenbuhler zu ermorden, der ihn jedoch in der Kirche singen hörte, und, gerührt von dem Zauber seiner Stimme, seinem Mordauschlag entsagte. Die Banditen, welche der rachesüchtige Alte später zu seinem Morde anssandte, machten seinem schönen Leben wirklich ein Ende. Der Stoff, wie er uns hier vorliegt, ist nichts weniger als reich, doch interessant, theilweise überraschend, und hat das grosse Verdienst, dem Tonsetzer treffliche musikalische Situationen und Momente darzubieten, welche derselbe mit Glück und Geschick benutzte. Charaeteristik, Energie und ein ächter, jugendlich pulsirender Humor sind die Hauptelemente der Musik, die nur durch die öfters Wiederkehr der Serenaden- und Barcarolenform eine etwas eintönige Färbung erhält; minder gelungen sind die sentimentalen Momente, wie denn überhanpt die Rollen des Stradella und selbst die vom Compositeur schwach bedachte der Leonore tüchtiger Künstler zu ihrer Ausführung bedürfen, wenn sie der Intention des Tonsetzers entsprechen und bedeuteud auf das Publicum wirken sollen. Viel leichter sind die beiden Banditen zu geben, in deren Nummern die frische muthwillige Laune so entschieden angesprochen ist, dass selbst unsere Darsteller, die sonst jeden Humor in Traurigkeit zu verwandeln verstehen, hier den eigenthümlichen Character nicht verwischen konnten. Schon in der Ouverture, die zwar nicht unter die vorzüglichsten Nummern der Oper gehört und, trotz einiger darin eingewebten Hauptmotive, doch weniger verspricht, als das Werk hält (das Gegentheil ist schlimmer), so dass ich fast glauben möchte, sie sei vor dem Werke geschrieben *), zeigt sich der treffliche Kenner der Instrumente, als welchen er sich in allen Nummern der Oper bewährt. In der Introduction steht der Chor zu sehr im Schatten gegen die Solostimme. Das Ständchen mit Clarinettbegleitung, die unser *Pisarowitz* trefflich vortrug, ist eine reizende Nummer, und muss, wie das Notturno, wenn beide von einer klangvollen Stimme vorgetragen werden, von der schönsten Wirkung sein. Das Duett zwiseben Stradella und Leonore hat einige Anklänge an *Halevy's* „Pest in Florenz" (so wie in dem späteren Maskenscherz die Hexen aus *Spohr's* „Faust," in das Salvator-Rosa-Lied eine Melodie aus der „Weissen Frau" hineinklingen). Mit dem muthwilligen Maskenebor begann der eigentliche Effect der Oper auf das Publicum, der sich am Schlusse des characteristisch lebendigen Finales nach der letzten Repetition jenes Chores zu allgemeinem Hervorruf steigerte (der Chor musste noch bei der vierten Vorstellung wiederholt werden). Leonorens Bravourarie, welche den zweiten Act eröffnet, ist lang und etwas gewöhnlich; sehr reizend ist der Chor der Landleute mit der Glöckchenbegleitung; aber mit den frappanten Duetten der beiden Banditen, zumal dem Trinkliede, das jedes Mal repetirt werden muss, und mit Stradella's Romanze steigt das Interesse der Oper in rapider Progression bis zum Finale. Die Nummern des dritten Actes vor dem schönen Quartett: „Italia, mein Vaterland!" bia zum Finale sind alle höchst characteristisch und tüchtig durchgearbeitet, und als vorzüglich müssen noch die beiden Terzetten zwischen Bassi und den Banditen erwähnt werden. Auf die Hauptnummer, die Hymne: „Ewige Gottheit!" werde ich bei der Beurtheilung der Aufführung zurückkommen. Ein Hauptvorzug der Oper, zumal bei dem gegenwärtigen Zustande der deutseben Oper, ist der Umstand, dasa sie gar keinen Dialog hat (welchen unsere Sänger nicht sprechen können) und auch die Recitative (die Jene nicht zu singen verstehen) sehr kurz gehalten sind, die Cavatine aber in grosser Fülle vorherrscht.

In Bezug auf die Leistungen unserer Sänger muss ich den Anfang mit der ersten Benefiziantin, Dem. *Grosser*, machen, welche die ziemlich undankbare Partie der Leonore mit so viel Liebe und Sorgfalt durchführte, dass sie mehrmaligen Hervorruf erwarb, welchen die drei beschäftigten Herren mit ihr theilten. Von den drei Banditen kann Herr *Funz* den Malvoglio zu seinen besten Partieen zählen. Der Barbarino liegt Herrn *Emminger* nicht recht in der Stimme, doch sang er manche Stellen trefflich und erhielt zumal im dritten Acte stürmischen Applaus. Herr *Strakaty* singt die kleine Rolle des Bassi recht brav, nur brauchte er nicht so viel Pathos aufzuwenden; ein alter betrogener Vormund ist ja kein Belisar! Herr *Brava* traf den Ton für diese Rolle beaser. Wenn ich die Hauptperson für zuletzt aufsparte, so kann ich leider nicht sagen: „Ende gut, Alles gut!" Stradella verlangt eine rührende, sympathetische Stimme, einen höchst ausdrucksvollen Vortrag. Herr *Damke* — welcher sich noch überdies sehr schonen musste, um bis zum Schlusse auszureichen — besitzt weder die eine noch den anderen. Wenn die Banditen, von seinem Gesange ergriffen und zerknirscht, in die Kniee sinken, lachen Manche, während Andere versichern: „Für diesen Gesang hätte ich ihm das Leben nicht geschenkt." Trefflich gingen die Chöre zusammen und zeugten für sorgsame Einübung des Ganzen. Das Ballet war, wie bei uns gewöhnlich, unwürdig und störend, zumal da die *Flotow*'sche Musik grösstentheils hinweggelassen und statt deren der Carneval von Venedig und ein Mazur eingelegt wurden. Unverzeihlich und der Beweis eines Mangels an Geschmack ist es, dem Publicum eine solche zusammengeflickte Figur (wenn auch die Galerie sie belachte und beklatschte) vorzuführen, wie die formlose Doppelgestalt, die sich bier in Purzelbäumen u. s. w. herumwälzte. Uebrigens war die Mise en scène besser,

*) Ich bin der unerschütterlichen Ansicht, dass es dem Compositeu leichter wird, aus der Ouverture zu machen, was die strenge Kunst von ihr verlangt, einen einleitenden und vermittelnden Prolog der Oper, wenn er das vollendete Ganze bereits vor sich liegen hat, als wenn dieses blos noch in seiner Idee lebt.

Digitized by Google

als wir sie seit einem Jahrzehend in einer Oper zu sehen bekamen, und die Massen der Tänzer und Choristen entwickelten sich grösstentheils mannichfaltig und zweckmässig. Was die Decorationen, von dem Maler und Decorateur des ständischen Theaters Herrn *Jaich*, betrifft, so war das beleuchtete Venedig im ersten Acte im höchsten Grade mesquin und erinnerte an den Guckkasten. Das Landhaus alla Campanella im zweiten Acte hat eine gute Zeichnung. Der Hintergrund gehörte meist der „Stummen von Portici" zu, und man hat blos eine Partie von Rom über den Vesuv gemalt. Die Nische der heil. Jungfrau im letzten Finale ist abscheulich!

(Beschluss folgt.)

Leipzig, den 2. Januar 1846. Eilftes Abonnementconcert, Donnerstag, den 1. Januar. — Ouverture zur Zauberflöte von *Mozart*. — Halleluja aus dem „Messias" von *Händel*. — Arie aus demselben Oratorium, gesungen von Miss *Dolby*. — Concert für Pianoforte von *Rob. Schumann*, vorgetragen von Frau Dr. *Clara Schumann* geb. *Wieck*. — Zwei englische Lieder mit Pianofortebegleitung, gesungen von Miss *Dolby*. — Impromptu für Pianoforte von *Ferd. Hiller* und zwei Lieder ohne Worte von *F. Mendelssohn Bartholdy*, vorgetragen von Frau Dr. *Clara Schumann*. — Sinfonia eroica von *L. van Beethoven*. —

Die zweite Hälfte des Cyclus unserer Winterconcerte ward in dem eben angeretenen neuen Jahre auf würdige Weise mit *Mozart's* grandioser Ouverture zur „Zauberflöte" eröffnet. Spieler wie Zubörer thaten das Ihrige, um dieser lutroduction Glanz zu verleihen, Jene durch einen feurigen Vortrag, Diese durch lebhafte Anerkennnng des herrlichen Musikstückes und seiner gelungenen Ausführung.

In dem Halleluja aus *Händel's* „Messias" vermissten wir ungern den natürlichen, hellen und reizvollen Klang der Frauenstimmen und den Wiederhall der Töne, der in der Kirche die Grossartigkeit und Würde dieses Stückes erhöht. Die Localität, so wie der Vortrag des Chores durch die Thomaner machten es freilich unmöglich, das Vermisste zu ersetzen; sehen wir aber hiervon ab, so können wir nicht umhin, den Executirenden das beste Lob zu spenden.

Miss *Dolby* wirkte mit der schönen Altarie aus dem Messias: „O du, der Gutes predigt in Zion" weniger günstig, als wir bei der Qualification ihrer Stimme und bei der bekannten Vorliebe englischer Sängerinnen für den Vortrag kirchlicher Compositionen geglaubt hatten. Einen Theil der Schnld trug wohl ein in der That unerklärliches Vergreifen des Tempo, welches so schnell genommen wurde, dass dadurch alle Frömmigkeit und Würde, ja überhaupt das ganze kirchliche Gepräge der Arie verschwand. Der Gesang liess, weil jede Spur von geistiger Auffassung in dieser Eile unterging, kalt, und die Wirkung, die das schöne Musikstück sonst nie verfehlen kann, blieb aus. Glücklicher war Miss *Dolby* mit dem Vortrage der beiden englischen Lieder — einer Ballade: „Thou art gone from my gaze" von *Linley*, und des Liedes Ariel's aus *Shakespeare's* Sturm: „Where the bee sucks there lurk I" von Dr. *Arne*. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, dass diese Compositionen hierzu etwas beitrugen; dem Referenten erschienen sie höchst unbedeutend, und er meint, als deutsche Lieder hätten sie schwerlich Gnade, wenigstens nicht solch' rauschenden Beifall gefunden. Aber Miss *Dolby* trug sie sauber und allerliebst vor, und galt der Beifall der Ausführung, so war er jedenfalls ein vollkommen verdienter.

Laute Zeichen der Freude begrüssten Frau Dr. *Clara Schumann*, die wir, weilt sie auch gleich seit einiger Zeit in Dresden, doch immer noch mit gerechtem Stolze die Unsrige nennen, bei ihrem Erscheinen am Pianoforte, und mit stürmischem Applause dankte das Publicum der trefflichen Künstlerin für den durch jede ihrer Leistungen bereiteten Genuss. Das neue Pianofortecoucert ihres Gatten ist ein schön empfundenes, tief durchdachtes und geistreiches Werk, welches einen erfreulichen Beweis gibt, dass *Rob. Schumann's* ausgezeichnetes Talent mit seltenem Glücke auch der Composition glänzender Solostücke sich zuwendet. Damit jedoch der eben gebrauchte Ausdruck nicht zu Missdeutungen Anlass gebe, fügen wir hinzu: das Concert ist um deswillen nicht blos in die Reihe der „Soli" einzuraugiren, weil es nicht, wie die Concerte einer gewissen Periode, in Solo- und Tuttisätze zerfällt, soudern in symphonischer Weise ein Tongemälde entwirft, in welchem das Pianoforte die Hauptrolle spielt. Dieser Wechsel der Farben, dieses Erfassen und gegenseitige Uebertragen der Selbständigkeit zwischen Orchester und Clavier verleiht dem Stücke einen besonderen Reiz und bildet es zu einem schönen, abgerundeten Ganzen. Und „glänzend" stellt es sich uns nur durch die wahrhaft künstlerische Behandlung des Pianoforte, durch die mit tiefer Gründlichkeit gepaarte, darin niedergelegte edle Bravour, durch den bald leidenschaftlichen, bald sanften und naiven, bald endlich muthwillig kecken Character der einzelnen Theile, wie durch die seltene Gewandtheit in Form und Ausführung der Gedanken, nicht aber etwa durch moderne Kunststücke u. s. w. dar. Schwer ist es, nach nur einmaligem Hören einem der drei Sätze den Preis zu ertheilen; jeder von ihnen spricht für sich durch Geist und Leben; doch erscheint es erklärlich, dass der hohe Schwung des Allegro affettuoso und der einfache liebliche Gesang des Andantino zunächst und am Meisten die Theilnahme des Publicums in Anspruch nehmen, während das Rondo, trotz seines neckenden und flüchtigen Characters, ein tieferes Verständniss der Intentionen des Componisten erfordert. — Ueber den Vortrag der Spielerin kann Referent füglich schweigen; man kennt ihre Leistungen überall, wo wahre Kunst etwas gilt, und das Urtheil über dieselben steht für alle Zeiten fest. — Noch spielte Frau Dr. *Schumann* ein ansprechendes Impromptu von *Ferd. Hiller*, und aus dem sechsten Hefte der *Mendelssohn*'schen Lieder ohne Worte Nr. 4 und 6, Cdur und Edur, erfüllte auch zum Schlusse den durch anhaltenden Beifall zu erkennen gegebenen Wunsch der Zuhörer, indem sie noch ein Musikstück von *Domen. Scarlatti*, „Sonate" betitelt, mit bewundernswerther Sicherheit und Ausdauer vortrug. —

Beethoven's mächtige Sinfonia eroica beschloss den Abend schön und würdig. Nur hier und da war im

Digitized by Google

Orchester, in einzelnen Instrumenten, eine gewisse Sorglosigkeit bemerkbar, die, wenn sie auch nicht zu wirklichen Fehlern führte, doch den sonst gewohnten Eindruck des festen, energischen Zusammenwirkens in etwas schwächte. — *L. R.*

Feuilleton.

Bekanntlich hatte der norddeutsche Musikverein zu Hamburg im Jahre 1844 einen Preis von dreissig holländischen Ducaten für die beste melodramatische Begleitung des Gedichtes von *Helms*: „Die Freude wollte sich vermählen" ausgeschrieben und den Termin bis 30. Juni 1845 festgesetzt. Jetzt wird bekannt gemacht, dass bis zum gedachten Termine acht Compositionen eingegangen sind, dass jedoch der Termin bis 26. August verlagt werden sei, bis zu welcher Zeit noch zwei fernere Compositionen einliefen. Der Ausschuss wird dies ziemlich auffallende Verfahren hoffentlich zu rechtfertigen wissen. — Die Entscheidung über die Preisertheilung selbst steht bevor.

Pokorny zu Wien, Besitzer des Theaters an der Wien, erhält für die im letzteren befindliche Hofloge jährlich 3000 Gulden Conv.-Münze vom Kaiser.

Nach einer im Charivari mitgetheilten biographischen Skizze über den Wiener Walzerkönig *Johann Strauss* ist der Letztere am 14. März 1804 zu Wien geboren, wurde, fünfzehn Jahre alt, an einem Buchbinder in die Lehre gebracht, konnte jedoch dem Drange, sich der Kunst zu widmen, nicht widerstehen, und trat, nachdem er schon vorher seine Mussestunden zur Erlernung des Violinspiels benutzt, 1824 in *Lanner's* Capelle ein. Wie er sich immer mehr gehoben, bis er seinem Meister die Palme (!) streitig machte, ist bekannt. *Lanner* selbst starb 1843. — *Strauss'* Sohn ist zum Capellmeister des zweiten Wiener Bürgerregiments ernannt worden — eine Stelle, welche *Lanner* verwaltet hatte und die seit dessen Tode unbesetzt geblieben war.

Der Wiener Kirchenmusikverein bei den Piaristen in der Josephstadt hat den Capellmeister und Professor *Ludwig Rotter* wegen einer von demselben componirten Messe und anderer Kirchenmusiken zum Ehrenmitgliede ernannt.

Am 31. October v. J. fand die Eröffnung der Opernsaison in Constantinopel (Theater in der Vorstadt Pera) auf glänzende Weise Statt. *Rossini's* Semiramide wurde bei gedrängt vollem Hause aufgeführt und machte Furore.

Unter dem Titel: „Der Raub der Proserpina" ist der Clavierauszug einer von dem englischen Gesandten in Berlin, Grafen *Westmoreland* (Lord *Burghersh*), componirten Cantate in zwei Abtheilungen erschienen. Das Werk ist dem Könige von Preussen gewidmet. Der ursprünglich Italienische Text ist die letzte Arbeit des kürzlich verstorbenen Freiherrn v. *Lichtenstein*. (S. diese Blätter, Jahrgang 1845, S. 766.)

Die Königin Isabella von Spanien hat neulich in einem Hofconcerte die Schlussarie aus der Norma gesungen; sie spielt auch Clavier und lernt jetzt die Harfe. Die Königin Mutter, Maria Cristina, trug in demselben Concerte mit einem Sänger der königlichen Capelle ein Duett aus *Rossini's* Wilhelm Tell vor. Der Infant Franz de Paula besitzt eine schöne Tenorstimme; er sang, sammt seinen Töchtern, in dem erwähnten Concerte unter dem Chore mit.

In der Académie royale zu Paris wird *Gluck's* Armida neu einstudirt und soll mit grosser Pracht in Scene gehen. Die Titelrolle hat Mad. *Stoltz*.

Ankündigungen.

Bekanntmachung.

Zu dem in Nr. 19 d. Bl. Jahrgang 1845 ausgeschriebenen diesjährigen Preisconcurs sind bis zum 1. December folgende 32 Compositionen eingegangen, deren Empfang und zwar nach der Reihe, in welcher sie hier eintrafen, hiermit bescheinigt wird.

Nr. 1 mit dem Motto: Zur fernen Nachwelt wollen sie nicht schweben u. s. w. 2) Aeolinis molo medlis intersonat Orpheus etc. 3) Findet in Einem die Vielen n. s. w. 4) Aus den Wolken muss es fallen u. s. w. 5) Thusnelda. 6) Wie schwach ist doch des Künstlers Streben u. s. w. 7) Die Nixe. 8) Der Frühling kommt. 9) Was suche ich im freien Style? 10) Aufmunterung und Anerkennung sind dem schaffenden Kunstjünger n. s. w. 11) Einst trat der liebende Genius u. s. w. 12) Ein grosses Muster wecht Nacheiferung u. s. w. 13) Singe! sprach die Römerin u. s. w. 14) Licht ist Leben. 15) Preis der Sonne. 16) Auch das Veilchen möchte blüh'n u. s. w. 17) Es soll des Feuers Element vertragen u. s. w. 18) Selbst eine fromme Sehaferin wie du u. s. w. 19) Kunst du nicht Allen gefallen u. s. w. 20) Im Fleiss kann dich die Biene meistern u. s. w. 21) Leben athme die bildende Kunst u. s. w. 22) Sinnst und schaffest du u. s. w. 23) Willst du dem Quell dich nahen u. s. w. 24) Ich trete hin u. s. w. 25) Alles Schöne ist schwer. 26) La vita è corta, l'arte è longa. 27 Ars longa, vita brevis. 28) Versuch's! 29) Beharrlichkeit führt zum Ziele. 30) Tonkunst, dir weih' ich des Lebens heiligste, festlichste Stunden u. s. w. 31) Ich hab's gewagt. 32) Immerfort der Natur und Kunst getreu.

Da der 1. December als Schlusstermin der Concurrenzzeit festgesetzt wurde, so können alle von nun an einlaufenden Arbeiten nicht mehr berücksichtigt werden.

Hechingen, den 4. December 1845.

Im Namen sämmtlicher Preisrichter

Th. Täglichsbeck.

NEUE MUSIKALIEN,

im Verlage von **N. Simrock** in Bonn.

Beethoven, L. v., Empfindungen bei Lydien's Untreue, Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Piano. 5 Sgr.

Brunner, C. T., Op. 75. 4 Polkas à 4 mains. 10 Sgr.
— — Op. 77. 2 Divertissements pour Piano à 4 mains sur: Le Noxze di Figaro. Nr. 1, 2. à 28 Sgr.
— — Op. 78. 3 thèmes fav. de l'Opéra: Zaar et Zimmermann. Variés pour Piano. Nr. 1, 2, 3. à 12 Sgr.
— — Op. 82. Melodies gracieuses. Recueil de Rondos, Variations, Fantaisies sur les motifs les plus élégans de nouveaux Opéras pour Piano. Nr. 1 — 6, 13 — 18. à 12 Sgr.

Clapisson, L., et Ravina, Hy., Fantaisie de Salon pour Piano, Violon et Violoncelle. Nr. 3. 24 Sgr.

Forde, W., 300 Airs favoris choisis des plus célèbres auteurs pour Flûte, Violon, Clarinette, Cornet à Pistons, Bugle, Oboe ou Accordions. Liv. 1, 2. à 16 Sgr.

Mendelssohn Bartholdy, Felix, Op. 67. 6 Lieder ohne Worte. Sechstes Heft, à 4 msins. 1 Thlr. 6 Sgr.
— — dº de pour Piano et Violon. 4 Thlr. 6 Sgr.
— — dº de pour Piano et Violoncelle. 1 Thlr. 6 Sgr.

Ravina, Hy., Mädchenträume, Valses brillantes pour Piano. Nr. 2. 12 Sgr.
— — 2e Mazurka pour Piano. 12 Sgr.

Wenusch, J., Op. 1. Quatuor pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. 2 Thlr.

Zum herabgesetzten Preise:

Haydn, J., Symphonieen für's Pianoforte allein. Nr. 1 — 31. *Früherer Preis* 20 Sgr. für die Nummer. *Jetziger Preis* 10 Sgr. für die Nummer.

Digitized by Google

Neue grosse Ausgabe

von

Händel's Werken

in Partitur

mit untergelegtem Clavierauszuge.

Den Verehrern *Händel*'scher Musik wird bereits bekannt geworden sein, dass sich im Jahre 1843 unter dem Namen:

The Handel Society

in *London* eine Gesellschaft von Musikern, Musikgelehrten und Musikfreunden gebildet hat, welche eine neue grosse kritische Ausgabe von *Händel's* Werken veranstaltet. An der Spitze derselben stehen die Herren *W. Sterndale Bennett*, Sir *H. Bishop*, *W. Chappell*, *W. Crotch*, *J. W. Davison*, *E. J. Hopkins*, *G. A. Macfarren*, *J. Moscheles*, *T. M. Mudie*, *E. Rimbault*, Sir *G. Smart* und *H. Smart*. Man wird Mitglied dieser Gesellschaft durch jährliche Einzahlung *Einer Guinee*, und der Plan des Unternehmens ist dieser, den Mitgliedern jährlich einen Theil von *Händel's* Werken in dem Umfange zu gewähren, in welchem deren Herstellung durch die Jahresbeiträge möglich wird.

Die Herausgabe geschieht nach den besten kritischen Hilfsmitteln und namentlich nach den in der königlichen Bibliothek zu London aufbewahrten zahlreichen Originalmanuscripten *Händel's*. Die Gesangwerke erscheinen mit englischem Texte. Jedes Werk nennt seinen Herausgeber auf dem Titel.

Das Format ist in Folio, bedeutend grösser als das übliche Musikenformat. Das Ganze wird in geschlossen Bänden ausgegeben.

Bereits sind drei Jahresbeiträge eingezahlt, und dafür den Mitgliedern der Gesellschaft eingehändigt:

Für 1843—1844.

Erster Band. The four Coronation Anthems,

1) The King shall rejoice,
2) Zadok the priest,
3) My heart is inditing,
4) Let thy hand be strengthened,

herausgegeben von *W. Crotch*, Doctor der Musik und Professor an der Universität zu Oxford.

Zweiter Band. L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato, herausgegeben von *J. Moscheles*.

Für 1844—1845.

Dritter Band. Esther. An Oratorio (1720), herausgegeben von *C. Lucas*.

Vierter Band. Ode for St. Cecilias Day (1739), herausgegeben von *T. M. Mudie*.

Die Bedeutung dieses Unternehmens ist nicht zu verkennen. Die frühere grosse englische Ausgabe von *Händel's* Werken ist eine bibliothekarische Seltenheit und überdies mangelhaft durch Uncorrectheit. Jetzt wird eine bessere zu sehr mässigen Bedingungen geboten, denn bereits ist die Zahl der Theilnehmer ansehnlich, fast 800, und wie dieselbe sich mehrt, mindern sich dem Plane gemäss die Kosten der Anschaffung für jeden Einzelnen. Uebrigens wird das Werk nur für die Mitglieder der Gesellschaft gedruckt, und die höchste Zahl derselben ist auf 1000 festgestellt.

Um den Beitritt zu der Gesellschaft zu erleichtern, hat dieselbe an verschiedenen Puncten des Auslandes Agenten (Local-Secretaries) ernannt. Für Deutschland haben die Unterzeichneten dieses Amt übernommen. Sie erklären sich demgemäss bereit, Unterzeichnungen anzunehmen und den Beitretenden die Exemplare des Werkes, wie sie ihnen von dem Vorstande der Gesellschaft zukommen, zu liefern. Dies geschieht ohne irgend eine Provision, doch macht die Beitreitung der Transportkosten und sonstigen unvermeidlichen Spesen einen kleinen Aufschlag auf den obengenannten Jahresbetrag von einer Guinee erforderlich. Genau kann dieser Aufschlag im Voraus nicht bestimmt werden, indem der Betrag von der Zahl der durch Vermittlung der Unterzeichneten zu der Gesellschaft Beitretenden abhängen wird. Vorläufig ist der in Deutschland zu zahlende Jahresbetrag auf

Acht Thaler preuss. Courant

festgestellt. Indem wir daher zur Unterzeichnung einladen, bitten wir Diejenigen, welche der Gesellschaft beitreten wollen, ihre Beiträge mit 24 Thalern für die drei ersten Gesellschaftsjahre 1843 bis 1844 — 1845 bis 1846 postfrei an uns einzusenden, dabei ihre Namen und Character zum Behuf der Eintragung in die Mitgliederliste gefälligst anzugeben, und zu bestimmen, auf welche Weise sie das Werk zugesendet zu erhalten wünschen. Für den Fall, dass ein kleiner Mehraufwand stattfinden sollte, wird ein verhältnissmässiger Nachschuss, welcher jedoch nur sehr unbedeutend sein kann, bedungen, entgegengesetzten Falls eine eben so verhältnissmässige Rückerstattung gewährt. Ausführliche Prospecte des Werkes in englischer Sprache, nebst Liste der bisherigen Mitglieder der Gesellschaft, sind unentgeltlich bei uns zu haben.

Leipzig, im Januar 1846.

Breitkopf & Härtel.

Classisches Choralbuch.

Wohlfeil! elegant! correct!

Mit Eigenthumsrecht erscheint im Verlage von **G. W. Körner**, vom Januar 1846 an, eine neue, verbesserte Ausgabe vom:

Choral - Melodieenbuch

vierstimmig ausgesetzt

mit

Vor- und Zwischenspielen

von

Michael Gotthardt Fischer,

weiland Concertmeister, Musikdirekter am Seminar und Organisten an der Predigerkirche zu Erfurt.

Das Werk erscheint von Monat zu Monat in zwölf Lieferungen, à 32 Seiten, in quer Quart-Format, zu dem enorm billigen Preise von 10 Sgr. per Heft. Der spätere Ladenpreis beträgt das Doppelte. Sammler erhalten auf sechs ein Freiexemplar.

Bei **Trautwein & Comp.** in Berlin erschien so eben in Commission:

Beiträge zur Geschichte der neueren Orgelbaukunst von **Fr. Wilke.** (Abfertigung der Phantasieen des Organisten Herrn *Friese* in Wismar, in Beziehung auf die in der Marienkirche daselbst von dem Orgelbauer *Fr. Schulze* in Paulinzelle gebaute neue Orgel.) Preis broch. ⅓ Thlr.

Am 15. d. M. erscheint in unserem Verlage mit Eigenthumsrecht:

Souvenirs du Comte Ory de G. Rossini.

Fantaisie brillante

pour le Piano

composée par

Henri Rosellen.

Op. 78. Preis 25 Ngr.

Leipzig, den 2. Januar 1846.

Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Januar. **Nr. 2.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Prag. (Beschluss.) Aus Paris. Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Liederschau.

1) Un été à Lucques. 12 Mélodies italiennes par *Th. Döhler.* Oeuv. 57. Nr. 1 — 12. Leipsic, Bureau de musique de C. F. Peters. Nr. 1 — 3, 5, 7, 8 à 13 Ngr. Nr. 4, 6, 9 — 11 à 10 Ngr. No. 12 18 Ngr.

Der Titel „Mélodies" ist freilich ein sehr weiter, und mag verschieden, je nach den verschiedenen Anforderungen, gedeutet werden. Hier scheint er indess eben nur unser deutsches, den transrhenanischen Nachbarn unübersetzbares (sie haben die Sache nicht, deshalb auch nicht den Namen) „Lied," oder wenn man dabei unwillkürlich an eine strophische Form denkt, das bezeichnen zu sollen, was wir unter dem allgemeinen Begriffe „Gesänge," als Titelbezeichnung für musikalische Compositionen verstehen. Und wir dürfen den vielen Liebhabern dieser Gattung von vorn herein die Versicherung geben, dass sie hier wirklich nicht vergebens nach ansprechenden Melodieen suchen werden. Welcher Art dieselben seien, dürfte annähernd wenigstens schon der Titelzusatz: „italiennes" andeuten; aber wir sind bei näherer Durchsicht fast versucht worden, denselben mehr auf die — ursprünglich italienischen, mit einer sehr gelungenen deutschen Uebersetzung von Julius Francke versehenen — Texte, als auf die Composition zu beziehen, insofern wir der letzteren einen überwiegend französischen Romanzencharacter vindiciren möchten, der indess nicht selten eine Art italienischer Färbung annimmt, während die harmonische Behandlung in ihrer Fülle und Mannichfaltigkeit, namentlich auch in consequenter Benutzung des einmal ergriffenen Motivs, häufig an die deutsche Schule erinnert. Und gerade in dieser Mischung, die keineswegs eine äusserliche oder gemachte genannt werden kann, sondern in den Eindrücken der socialen Verhältnisse des Componisten ihre Begründung und Rechtfertigung findet — aus diesen heraus gleichsam erwachsen ist, hat für uns das höhere Interesse gelegen, das diese Compositionen uns eingeflösst haben. Gesunde, frische Melodie dürfen wir freilich nicht suchen; die Chromatik spielt eine gar grosse Rolle. — Wer es, wie Herr Döhler, schon bis Op. 57 gebracht, und überdies gleich ihm gekannter und geschätzter Virtuos ist, der seinen Ruf und Ruhm persönlich durch die eleganten Salons und die Concertsaisons der Hauptstädte Europa's trägt: dessen Compositionen bedürfen weder für den Kenner, noch für das grössere musikliebende oder der Musikmode huldigende Publicum noch einer besonderen Characterisirung, wenn sie nicht von dem Gewohnten gar merklich abweichen. Und dass Letzteres bei dem vorliegenden Werke nicht der Fall, dürfen wir versichern. — Elegant, auch piquant, melodiös ansprechend, durch wirksame Harmonieen gehoben (die wir indess hier und da wenigstens minder neuitalisch oberflächlich und reiner gewünscht hätten, da die gesuchten, piquanten Fortschreitungen, sonderlich die Quinten uns nicht nur deshalb nicht wohlgethan haben, weil diese durch die Schule verboten sind!), geschmackvoll und überdies nicht schwierig in der Ausführung, werden sie, von einer hübschen Stimme mit der nöthigen Zuthat von Sentimentalität und Ueberschwänglichkeit vorgetragen, ihre Wirkung in den Salons sicher nicht verfehlen, wie das ja durch mehrfachen Vortrag derselben in den vom Componisten veranstalteten Soiréen an verschiedenen Orten, in Berlin, Dresden u. s. w. schon genügend bewiesen ist. Nun, und was braucht man mehr, um glücklich zu sein? — Die Eleganz aber sehliesst die tiefere Empfindung gemeinhin aus; diese ist nicht fashionable, und ein so feiner Mann, wie Herr *Döhler*, weiss sehr wohl, was er der feinen Gesellschaft schuldig ist. Darum finden wir wohl Wärme, aber kein Feuer; Empfindung, aber kein tieferes Gefühl; Grazie, aber kein Gemüth; Weichheit, aber keine Innigkeit; leichte, gefällige Form, aber keine Characteristik — ein Character ist oft unbequem! Doch diese glatte Oberflächlichkeit, leicht und angenehm, selbst mit einer gewissen Koketterie durchgeführt, wie es einer Salonunterhaltung zukommt, wird gerade diesen Mélodies viele Freunde erwerben, und gewiss, wir gönnen sie ihnen weit lieber, als so vielen anderen Gesangcompositionen, welche unseren musikalischen Markt von Woche zu Woche überschwemmen, und denen bei Weitem noch nicht der individuelle Werth zugestanden werden kann, als den vorliegenden, an denen wir noch als besonderen Vorzug die gefällig abgerundete, in sich geschlossene Form, und die weise, von feinem Geschmack zeugende Beschränkung anzuerkennen haben, die nie zu sehr in die Breite geht, deshalb auch nicht langweilig wird — ein wohl zu beachtendes Moment. Die Sammlung enthält zwei Duettino's, oder lieber: Gesänge für zwei Stimmen — Nr. 1 und 12, „Uno sguardo ed una voce" und „Il nuovo barcarolo," von denen wir dem letzteren, seiner wärmeren Auffassung und lebendigeren Durchführung we-

Digitized by Google

gen, unbedingt den Vorzug vor dem ersten geben, das in herkömmlichen Phrasen sentimentalisirt, — und zehn Sologesänge. Unter diesen haben uns Nr. 2: „Ama, o cara;" Nr. 5: „Ah m'odi!" Nr. 7: „La vita;" Nr. 9: „L'orfano proscritto," namentlich wegen der Durchführung der gewählten Pianofigur, und Nr. 11: „Il Pescatore," dem Anscheine nach ein neapolitanisches Volkslied, angesprochen—; auch Nr. 8: „La Zingara," und Nr. 3: „Proponimento," würden wir noch hierher rechnen, wenn nicht in dem ersten die Eigenthümlichkeit etwas zu forcirt und der Tempowechsel gegen den Schluss hin den Fluss zerreissend erschiene, und in dem letzten (dem einzigen heiteren Liede der Sammlung) die Melodie gar zu trivial wäre. Dass nicht auch Nr. 4, 6 und 10: „Addio" — „Ti sovvieni" — „L'ultimo sospiro," ihre Liebhaber und Liebhaberinnen finden sollten, wollen wir indess gar nicht bezweifeln.

Bei dieser Gelegenheit müssen wir gleichzeitig, obwohl dem Scheine nach ungehörig, der

Douze Romances sans paroles pour le Piano, par *Th. Döhler*. Op. 57. Liv. 1 — 4. Ebendaselbst. Liv. I 25 Ngr. II und III à 28 Ngr. IV 1 Thlr.

gedenken, da sie, wie schon die Opuszahl beweist, nichts Anderes sind, als Transscriptionen der oben angezeigten Mélodies italiennes, was zur Vermeidung jeder Verwechselung, da die Zahlen der Werke eines Componisten nicht wohl jedem Käufer gleich gegenwärtig sind, wohl noch auf dem Titel hätte bemerkt werden mögen. Das Urtheil über diese Lieferungen, so weit es die Composition betrifft, ist schon oben niedergelegt. Dass die Uebertragung mit Geschmack und Geschick, also dem Character des Instruments angemessen und wirksam gemacht sei, versteht sich bei Döhler von selbst. Wir dürfen aber auch versichern, dass sie nicht schwierig in der Ausführung, und als Erholung für weiter fortgeschrittene Schüler wohl zu empfehlen sind. Die Ausstattung beider Werke ist elegant, ohne doch, nach einer neuerlichst bei manchen Verlegern sehr beliebt gewordenen Manier, mehr weisses Papier, als Noten zu bieten.

2) Mein Herz ist im Hochland. Lied für Sopran oder Tenor für Pianoforte von *Gustav Daum*. Op. 1. Berlin, Challier und Comp., in Commission. Preis ⅓ Thlr.

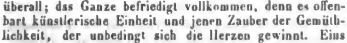
Ein erstes Werk eines Componisten nimmt man immer mit gespannter Erwartung zur Hand, trotz dem dass diese schon so oft bitter getäuscht worden ist. Man setzt voraus, er gebe das Beste, was er eben habe; es sei ihm selbst darum zu thun, sich auf möglichst vortheilhafte Weise beim Publicum einzuführen und — *ex ungue leonem* erkennen zu lassen. Ueberdies ist die Kritik bei einem ersten Werke schon etwas nachsichtiger, sie bedenkt, dass, wie das Sprichwort sagt: „kein Meister vom Himmel fällt," und sieht also natürlich vorzugsweise auf des jungen Künstlers Intention, fragt, ob sein Streben ein ernstes und würdiges, ob Liebe zur Kunst, innerer Drang zum Schaffen, oder nur eitle Selbstgefälligkeit ihn auf den Plan der Oeffentlichkeit geführt. Es ist böse, wenn trotz aller dieser Nachsicht und Rücksicht ein Op. 1 so entschieden perhorrescirt werden muss, wie das vorliegende, von dem wir nicht nur sagen müssen, dass es füglich hätte ungedruckt bleiben können, sondern auch, dass es sehr wenig für die Zukunft von dem Componisten erhoffen lässt. Wer das schöne, innig empfundene, tiefpoetische Lied Burns' so geist- und empfindungslos, so tanzmässig auffasst, in den banalsten Phrasen fortspinnt, und die ganze Composition eines Liedes vollendet zu glauben scheint, wenn er zu einem Texte syllabisch und rhythmisch passende Melodieenfolgen mit regelrechter Harmonie geschrieben hat: dem fehlt die höhere Kunstbegabung, der poetische Sinn, ohne den sich nichts Schönes, nichts wahrhaft Erfreuliches und Erspriessliches auf diesem Gebiete schaffen lässt. Wer aber ein solches Machwerk auch noch der Veröffentlichung selbst da werth erachtet, wo schon so manche treffliche und wohl bekannte Composition desselben Textes vorliegt, mit welcher er die seine kühn und selbstgefällig in die Schranken stellt: der beweist dadurch einen solchen Mangel an Kunsturtheil, an Geschmack, ja an Achtung vor dem Publicum und der Kunst, dass sehr wenig von ihm zu hoffen bleibt. Hatte Herr Daum denn keinen wahren, aufrichtigen Freund, der ihn von dieser Publication zurückzuhalten vermochte? — Es thut uns wahrhaft Leid, in solcher Weise eine neue Erscheinung begrüssen zu müssen; aber Miethlinge haben wir in der Kunst gerade genug; das hohle Dilettantenwesen macht sich breiter, als gut und recht ist; an Unberufenen, um nicht zu sagen an Pfuschern, ist nirgend grösserer Ueberfluss, als auf dem Felde der Composition, namentlich der Liedercomposition, und es thut da die Frage nach dem Zeugnisse der höheren Weihe mehr, als je, in unserer Zeit Noth, wo die Verflachung der Kunst, die Herabwürdigung derselben eine so bedauerlich hohe Stufe erreicht hat. — Ob der Componist in den vorgehaltenen Spiegel hineinschauen werde? Wir bezweifeln es. Wer selbstgefällig genug ist, so Etwas in die Welt zu senden, der weiss sich auch leicht über das Verwerfungsurtheil der Kritik hinwegzusetzen, die „neidisch sein Verdienst und sein Talent herabzieht!" Nun immerhin! Vermag der Componist wirklich Besseres zu liefern — er thue es, und wir wollen die Ersten sein, die ihm mit Anerkennung entgegenkommen. Bis dahin schreibe er, was und so viel er will; nur wolle er nichts durch den Druck veröffentlichen. Solche Sachen braucht das Publicum, braucht die Kunst nicht.

3) Zwei Gesänge mit Begleitung des Pianoforte componirt von *J. Dürrner*. Op. 13. Leipzig, C. A. Klemm. Preis Nr. 1 ⅓ Thlr. Nr. 2 ⅔ Thlr.

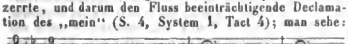
Es ist eine wahre Erquickung, nach solchem Producte ein Paar Gesänge in die Hand zu bekommen, wie die vorliegenden des talentvollen, innig-gemüthlichen Dürrner, der sich schnell Freunde gewonnen, eben weil in seinen Compositionen Musik ist, weil ein poetisches Leben in ihnen waltet. Nr. 2 „Braut und Bräutigam" vermögen wir zwar nicht sehr hoch zu stellen; es ist uns nicht tief genug empfunden, der Componist hat nicht vermocht, sich weit über den Dichter zu erheben, dessen Gabe wirklich unbedeutend ist (weshalb hat er überdies nur dies Gedicht componirt, dem alle Tiefe fehlt?) —

Digitized by Google

aber, wenn auch der eigentliche Schwung der Begeisterung mangelt, wenn auch die Melodie nicht mehr, als eben angenehm ist, die malende Begleitung etwas weniger monoton sein könnte: ein ursprünglich poetisches Gemüth spiegelt sich doch darin ab. Weit gelungener in Auffassung und Durchführung erscheint uns Nr. 1 „Im Mai" von Hoffmann von Fallersleben. Innigkeit und Sinnigkeit, ein reiches dichterisches Walten, tiefes Empfinden und die Macht, es auszusprechen, offenbart sich hier überall; das Ganze befriedigt vollkommen, denn es offenbart künstlerische Einheit und jenen Zauber der Gemüthlichkeit, der unbedingt sich die Herzen gewinnt. Eins nur wünschten wir weg: die falsche, rhythmisch verzerrte, und darum den Fluss beeinträchtigende Declamation des „mein" (S. 4, System 1, Tact 4); man sehe:



was sich leicht z. B. so verändern liesse:



4) Ständchen von *Fr. Rückert*, für eine Singstimme mit Pianoforte von *Carl Evers*. Op. 27. Wien, Mechetti. ⅓ Thlr.

Hübsche und ansprechende, doch nicht eben neue Melodie, gewöhnliche Harmoniebegleitung all' arpeggio — leicht, elegant, schmachtender Text, von einem hübschen Tenoristen mit schwärmerischem Blicke und der gehörigen Dosis Sentimentalität vorgetragen — werden es im Salon die jungen und älteren Damen (alte Damen gibt's nicht, und der Comparativ zeigt hier eine Diminution an) unvergleichlich schön finden, vielleicht sogar herrlich, reizend, göttlich! — Ob es aber werth war, von der Wiener musikalischen Zeitung als Beilage gegeben zu werden, das ist eine andere Frage, die wir vom künstlerischen Standpuncte aus nicht unbedingt mit Ja beantworten können. Da wäre doch wohl Gediegeneres, Werthvolleres vorhanden oder zu erhalten gewesen. Wenn der zweite Vers gleich ungeregelt wurde, was, ohne die Deutlichkeit zu beeinträchtigen, sehr wohl anging, so hätte der Preis für die Piece ermässigt werden können.

5) Drei Lieder für Sopran oder Tenor mit Pianoforte von *Alex. Fesca*. Op. 39. Braunschweig, Meyer jun. ⅔ Thlr.

Der Componist hat manches Achtungswerthe geleistet, und konnte auch sein Talent niemals ein sehr bedeutendes und reiches genannt werden, so hatten seine anspruchslosen Gaben doch des Natürlichen, Ansprechenden so Manches, das ihnen Freunde erwerben musste, zumal es ein ernsteres, selbstbewusstes Kunststreben wenigstens bekundet. Diese Beweise des Wohlwollens scheinen den Componisten indess verwöhnt zu haben, und bei schnellerem Produciren auch der Quell der Erfindung nicht reich genug zu sprudeln, um Tüchtiges zu Tage fördern zu können. Herr *Fesca* beginnt, auf seinen Ruf hin zu sündigen an der Kunst und am Publicum, vornehmlich aber an sich selbst, ohne zu bedenken, dass dergleichen niemals ungestraft bleibt. Das vorliegende Liederheft (beiläufig bemerkt: es sind gar keine Lieder, sondern durchcomponirte Gesänge; doch wollen wir diese Titelnachlässigkeit nicht rügen), Op. 39, gibt die Beweise zu den obigen Auklagen. Der Schwung höherer Begeisterung fehlt allen, und es wird uns dafür eine gemachte, höchst unerquickliche Sentimentalität geboten, die nicht selten, vorzugsweise in Nr. 3 „Abschied," von Griepenkerl, zu wahrhafter Verzerrung in Melodie und Harmonie ausartet, so dass man wirklich versucht werden könnte, das „Op. 39" des Titels für einen Druckfehler zu halten; denn ungewandte Schüler pflegen bisweilen so Etwas zu schreiben. Und dieses Abspringen von einer melodischen Wendung zur andern, dieses fast von Tact zu Tact Herumwühlen in allen möglichen Tonarten, mit vermiederten und übermässigen Accorden, die nicht selten scheinbar absichtlich schroff und barock zusammengestellt sind und überall das Gefühl des Gesuchten erregen — das Ganze kaum durch eine in rhythmischer Gleichmässigkeit fortlaufende Begleitung verbunden, sonst selbst äusserlich durch unmotivirte und überflüssig breite Textwiederholungen zerdehnt und zerrissen: das nennt der Componist „Lieder?" — Sollen wir die hier hervortretende Manier Herrn Fesca's — denn nichts Anderes ist's — irgendwie characterisiren, so gemahnt es uns sehr stark an die Art und Weise, an die Manier Liszt's in seinen Gesangcompositionen, mit dem einzigen kleinen Unterschiede, dass Herrn Fesca der Geist, das wenn auch barocke poetische Feuer mangelt, das die Liszt'schen Compositionen wenigstens interessant erscheinen lässt. Am Meisten hat uns Nr. 2 („Ob ich dich liebe," von C. Herlosssohn) zugesagt, das am Natürlichsten gehalten ist und im Maggiore des letzten Verses wirklich zu Wahrheit und Wärme der Empfindung sich erhebt, obgleich der verzerrte Schluss diesen günstigen Eindruck sofort wieder paralysirt. Nr. 1 „Gegenüber," von J. G. Seidel, hat eine zu triviale Hauptmelodie, und stösst ab durch den Widerspruch zwischen der Ueberschwänglichkeit der zum Ausdrucke angewendeten Mittel und dem sinnig-gemüthlichen, übrigens auch nicht eben tiefen Texte. Diese Masse von Harmonieen, Ausweichungen u. s. w. hätten zu zwei Arien für eine Prima Donna assoluta vollkommen ausgereicht, und hier sollen sie den musikalischen Rahmen eines einfachen Liedes — das ist das Gedicht — bilden. Wir sind streng gewesen gegen den Componisten, weil es uns an der Zeit scheint, ihn ernstlich jetzt abzumahnen von dem Irrwege, auf dem er sich gänzlich verlieren zu wollen scheint. Was man nicht kann, nicht hat — das soll man nicht erzwingen wollen, am Wenigsten auf so falschem, unkünstlerischem Wege; man läuft dabei ernstlich Gefahr, auch Das einzubüssen, was man wirklich hat. Herr Fesca bleibe in der Sphäre, die ihm durch seine Begabung angewiesen ist; da wird er, wie früher, Achtungswerthes und gern Anerkanntes leisten. Unter dem unseligen Hange, genial sein zu wollen, ist schon manches schöne Talent verkümmert! —

6) „Die Macht der Musik," „Eigener Himmel" u. s. w. für eine Singstimme mit Pianoforte von *A. Herion*. Op. 1. Dresden, Paul. ⅔ Thlr.

Digitized by Google

Wieder ein Op. 1, doch glücklicherweise ein bei Weitem nicht so verfehltes, als wir oben zu erwähnen hatten. Eine primitive Kraft, eine wirkliche Tiefe der Empfindung, ein ausgeprägter Character, mit einem Worte ein ursprüngliches Talent, spricht aus diesen Compositionen zwar nicht zu uns, aber eine gewisse sinnige Gemüthlichkeit, eine ungesehminkte Natürlichkeit, die unter dem Wust von Barockem, ja Fratzenhaftem, was heut zu Tage von vielen Seiten als geistreiche Musik (ist das nicht, tiefer betrachtet, ein Widerspruch?) uns geboten und gepriesen wird, wirklich wohlthut. Individuelle Schöpferkraft gewahren wir nicht; weder in Melodie noch Harmonie zeigt sich bedeutende Tiefe — aber das Dargebotene ist gut und abgerundet verbunden, und ist es nicht in Wahrheit ursprüngliches Eigenthum des Componisten, spricht er seine Gefühle eben so aus, wie sie hundert Andere schon vor ihm ausgesprochen haben, so verletzt das doch nirgend, da man überall herausfühlt, dass diese Art des Ausspreehens ihm eben natürlich und eigen geworden ist. Er gibt sich harmlos — so möge er auch empfangen werden. Eine Bereicherung der musikalischen Literatur ist das Heftchen nicht, aber es verdient mehr Beachtung, als viele andere derartige Productionen, die mit gar gewaltiger Prätension auftreten. In der Wahl der Texte (der Verfasser ist nicht angegeben; sollten sie vom Componisten selbst herrühren?) zeigt sich keine poetische Tiefe. Am Besten hat uns Nr. 4, „Der Genügsame," zugesagt, dessen Melodie indess durch Verlängerung der Schlussfälle in den einzelnen Zeilen gewonnen haben dürfte; sie erscheinen hier etwas abgerissen, was dem ruhigen, gemüthlichen Character widerspricht.

7) Point de cela. Chansonnette composée par *Fr. Kücken*. Paris, Schlesinger.

Ein niedlicher französischer Romanzentext, eine leichte anmuthige Weise mit Couplets dazu, ein leichtes Accompagnement, eine hübsche Titelvignette, aus der das liebliche Mädchengesicht uns so verführerisch anschaut, dass wir des Barsehen Eifersucht recht wohl begreifen: sollte das zur Empfehlung nicht genug sein? — Kücken's Manier ist bekannt genug, und scheint es auch, als habe sie von ihrem früheren glänzenden Erfolge eingebüsst — eine natürliche Folge seiner Oberflächlichkeit —, so wird doch auch diese Chansonnette ihre Freunde finden. Eigentlich französisch ist die Composition nicht, sie erinnert, namentlich im Refrain, mehr an des Componisten Schweizerlieder. Wem sie, vielleicht in ähnlicher Situation, der Silberklang einer geliebten Stimme singt, der wird sie unwiderstehlich finden! — Bei dieser Gelegenheit wollen wir wenigstens referiren, dass von desselben Componisten früher erschienenem, bekanntem und beliebtem Liede:

Die Botschaft. Op. 42. Nr. 1. Berlin, Schlesinger. $^7/_{12}$ Thlr.

eine „zweite, verbesserte Auflage" uns zur Anzeige vorliegt. Worin die Verbesserungen bestehen, vermögen wir nicht anzugeben, da uns die erste Ausgabe nicht zur Hand, und wohl Niemand von dem Kritiker für ein einzelnes Lied ein so enormes Gedächtniss verlangen wird, dass er sich desselben auf die Note genau erinnern soll. Der Abdruck ist nicht eben besser, als die früheren derselben Verlagshandlung; nur der Titel erscheint sauberer.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Prag. (Beschluss.) Zum Vortheile der Mad. *Podhorsky* ersehien nen einstudirt *Mozart's* grossartiger „Titus," welcher jedoch (bei *Mozart's* Werken ein beinahe unerhörter Fall) das Haus nur mässig füllte, obsehon die Besetzung — ein Paar kleinere Rollen ausgenommen — nach den Kräften unserer Bühne eine zweckmässige war. Es ist nicht zu leugnen, dass Titus von allen Werken *Mozart's* am Meisten das Gepräge der Zeit an sich trägt, in welcher das Werk entstand. So wie der Dichter sich in der Form der italienisch-französischen Tragödie hielt und die colossalen Situationen, die eines *Shakespeare* eben so sehr bedurft hätten, als sie dessen würdig gewesen wären, in der geschnörkelten Rococomanier jener Epoche ausarbeitete, blieb auch der Tondichter der alten Opernform meist getreu, und sein Genie brach nur in einzelnen inhaltschweren Momenten, z. B. dem herrlichen Finale des ersten Aetes, das allein eine ganze Oper neuerer Zeit aufwiegt, durch. Die meisten der übrigen Nummern sind nur ein Prüfstein der Sänger, und wir bekennen mit Vergnügen, dass die unserigen grossentheils in der Probe bestanden. Dass Mad. *Podhorsky* (Sextus) und Herr *Emminger* (Titus) *Mozart* zu singen verstehen, haben sie uns schon oft bewiesen, und der Letztere, obschon erst von einer Unpässlichkeit genesen und seiner Stimmmittel noch nicht ganz mächtig, bewährte sich gleichwohl auch diesmal als tüchtiger Gesangkünstler, während die Beneficiantin nicht allein durch soliden und feurigen Vortrag befriedigte, sondern auch durch eine seltene Kraft und Ausdauer überraschte. Auch Dem. *Grosser* (Vitellia) und Herr *Strakaty* (Publius) trugen ihre Partieen musterhaft vor. Dem. *Schwarz* (Annius) war heiser, und ist überhaupt so durch und durch für die moderne Oper gebildet, dass sie sieh im Gebiete von *Mozart's* Tondichtungen nie zu Rechte findet. Dem. *Köckert* (Servilia) ist eine ganz allerliebste Soubrette in der neuen Oper; in der Fülle *Mozart*'scher Tonpracht nimmt sich ihr Stimmchen aus, wie eine Turteltaube, die den Wagen eines römischen Triumphators ziehen soll. Dass die Partie der Servilia nicht an Dem. *Freitag* kam, ist nur durch die wunderbare Gabe des Herrn Director *Stöger* zu erklären, womit er Mitglieder engagirt, um sie nicht zu beschäftigen. Dem. *Freitag* hat als Agathe, Antonina, Pamina, Camilla u. s. w. Versuche gemacht, die mehr und minder glückten; statt nun die Anfängerin in kleinen Rollen zu beschäftigen und ihr Talent stufenweise heranzubilden, lässt er sie müssig gehen und das Wenige, was sie gelernt hat, wieder vergessen, wenn sie nicht etwa selbst klug genug ist, fleissig fortzustudiren, um doch, wenn einmal die Reihe an sie kommt, sich behaupten zu können. Dem. *Kirchberger* ist ebenfalls engagirt

Digitized by Google

(obschon sie — warum? — noch immer als Gast auf dem Zettel steht), und wäre als zweite Sängerin eine recht vortheilhafte Acquisition, doch singt sie hier lauter Norma, Amina, Elvira und derlei Partieen, deren sie in Prag nicht fähig ist. Ein Anderes mag es in Innsbruck, Linz, Salzburg u. s. w. sein!

Die nächsten theatralischen Novitäten sollen *Auber's* „Sirene" und „Nabucodonosor" von *Verdi* sein.

Der grosse Pianist *Siegmund Thalberg* hat uns endlich einmal wieder besucht (er war vor zehn Jahren das letzte Mal hier, wo er sich aber nicht öffentlich hören liess), und gab drei Concerte, das erste im Plateissaale, und die beiden anderen im Theater, alle drei aber nm die hier nicht beliebte Mittagsstunde. Dass trotz diesem Umstande und dem noch höheren Preise, als bei *Liszt*, der Saal das erste Mal ziemlich gefüllt war, ist ein Beweis seines grossen Künstlerrufes. Noch besuchter waren natürlich die Theaterconcerte, wenn gleich auch bei erhöhten Preisen. *Thalberg* ist das Muster der Salonspieler, und vereinigt sowohl in seinem Vortrage als in seinen Compositionen den höchsten musikalischen Comfort, die Zierlichkeit, Nettigkeit, den gebildeten Geschmack mit einer nnübertrefflichen Reinheit und Eleganz. Mit *Thalberg* ist in der letzten Zeit durchaus keine Veränderung vorgegangen; seine künstlerische Individnalität hat sich schon früher zur Vollendung entwickelt, nnd er dürfte in seinem Genre wohl kaum einen Nebenbuhler haben. *Thalberg* eröffnete sein erstes Concert mit der Fantasie über Motive aus der „Stummen von Portici," auf welche er eine Marche funèbre variée nebst der nnübertrefflichen Amoll-Etnde (nach meiner Ansicht die Blüte seiner Compositionen, die er wiederholen musste) folgen liess, nnd nachdem er mit einer Caprice über Themen aus der „Sonnambnla" geschlossen hatte, brachte er, zahllos hervorgernfen, dem Publicum noch eine seiner besten Compositionen, die Moses-Fantasie, dar. Im zweiten nnd dritten Concerte spielte *Thalberg* seine Fantasieen über die Serenade und Mennett aus Don Juan, Lucrezia Borgia, Semiramis und die Hugenotten, nebst einigen kleineren Stücken nnd der höchst erfreulichen Wiederholung (auf lautes Verlangen der Zuhörer) der Amoll-Etude. Am Wenigsten gefiel mir das variirte Finale aus dem zweiten Acte der Oper: Lucia di Lammermoor, nnd es scheint mir überhaupt kein glücklicher Gedanke, ein Finale auf dem Pianoforte zu spielen. Dass *Thalberg* nach jeder Nummer zwei- bis dreimal enthusiastisch gerufen wnrde, bedarf wohl nicht erst der Erwähnnng, und kann einem Künstler seiner Art nie und nirgends fehlen. — Unterstützt wurde *Thalberg* im ersten und dritten Concerte von Dem. *Kirchberger*, im zweiten von Dem. *Schwarz*. Es gehört unter die undankbarsten Aufgaben, die Lücken bei den Concerten europäischer Celebritäten auszufüllen, und die beiden Damen hatten sich diese Unannehmlichkeit durch die Wahl ihrer Nummern eben nicht erleichtert. Dem. *Kirchberger* sang das erste Mal ein Lied von *Proch* und die letzte Cavatine der Agathe aus dem Freischütz, die durchaus nicht in den Concertsaal passt. Im letzten trug sie zwei *Donizetti*'sche Arien vor, deren Schwierigkeiten sie zwar — ziemlich glücklich besiegte, doch verlangen beide mehr nobeln Vortrag und Gesangmethode, als sie besitzt, ein Paar Eigenschaften, welche Dem. *Schwarz* an ein Paar der langweiligsten und geistlosesten Bravourarien des Maestro *Pacini* (Scene und Rondo aus „Gli Arabi nelle Gallie" nnd: Recitativ und Cavatine „Occulto a lei che adoro" aus „I Crociati in Tolemaide") verschwendete. —

Das erste henrige Concert der Cäcilien-Academie wnrde mit der Ouverture zn *Marschner's* „Hans Heiling" eröffnet. Die wichtigste Nummer war die letzte: Symphonie in Cmoll, von *Felix Mendelssohn Bartholdy*, zum ersten Male hier gehört und auf eine so musterhafte Weise ausgeführt, dass man keine Dilettanten, sondern lauter tüchtige Künstler zu vernehmen glaubte. Eben so aufrichtigen Beifall erhielt das Concert in Ddur, componirt nnd trefflich vorgetragen von Herrn *Raimund Dreyschock*, nnd die beiden Gesangstücke: Böhmischer Chor zur Eröffnung der Eisenbahn, und: „Schiffahrt," Gedicht von *Hebel*, in Musik gesetzt für Sopran, Alt, Tenor und Bass von *Julius Melcher*. Der Chor musste wiederholt werden.

Alexander Dreyschock ist nach Wien gegangen nnd denkt in diesem Winter auch nach Paris zu besuchen.

Ueber Pariser musikalische Zustände.

I.

Das Beethoven-Fest und die Pariser musikalische Presse.

Aermer kann kein Sommer an Musik sein, als der letzte es war. So sehr die Conecrte im März, April und Mai das Publicum anch ermüdet hatten, im August vernahm man doch bereits die Aeusserungen: man wünschte bald wieder einmal gute Musik zu hören. Denn selbst die Claviere waren mit auf's Land gezogen, und zwar zur übergrossen Frende aller Schriftsteller und Romanleser, denen jene tastbaren Nachbarinnen wahre Landplagen sind. Man kann sie in der That so nennen, denn sie plagen nicht allein im Winter die Stadt, sondern im Sommer das Land. Mitten in der Stille der schönen Monate, die diesmal in Paris so häslich waren, dass man nicht einmal hinaus in's Freie konnte, rückte das Geräusch vom Rheine immer näher. Die Journale veröffentlichten das Programm des Beethoven-Festes, um welches sich die Nachrichten von Victoria, dem Könige von Preussen u. s. w. wie Arabesken geschlungen hatten. Denkt man sich hierzu den in der That aufrichtigen Enthusiasmus, den die Franzosen für Beethoven haben, so wird man sich leicht vorstellen können, wie das Interesse für das rheinische Fest immer reger und reger wurde, und wie endlich die vornehmeren Journale dazu kamen, Abgeordnete nach Bonn mit dem Auftrage zu schicken, für Paris die detaillirtesten Berichte über das Fest zu machen. Nun hätte man die saneren Gesichter beobachten sollen, die die Herren zeigten, als sie von Bonn zurückkamen! Ihre Briefe beschäftigten sich zum grösseren Theile nicht mit der Sache selbst, sondern mit allerlei Aeusserlichkeiten: mit dem theueren Essen, den engen Wohnungen, dem sanren Rheinwein, dem man den Bordeauxwein als das Ideal der Weine gegenüberstellte,

Digitized by Google

ja, wer sollte es glauben, oder besser: wer sollte es nicht glauben, mit den altmodischen Fracks der ehrlichen Rheinländer! Die Nerven der französischen Aestheticker waren tief verletzt, als sie der schmalen deutschen Frackschösse ansichtig wurden, und ihr für allgemeine Menschencultur empfängliches Herz empörte sich ob der niederen Stufe, auf der Deutschlands Toilette sich befindet. O bittertheure Ueberbleibsel aus den Zeiten von Francois I. und Louis XIV.! Das Blut zweier Revolutionen hat bei den Franzosen noch nicht mehr Toleranz für die Bedürfnisse der Sinne erzeugt! — Es lässt sich nicht leugnen, dass Züge der Art höchst bezeichnend sind; man sieht ganz deutlich, wie Diejenigen, von welchen sie herrühren, die Wolke statt der Juno umarmen. Wenn sich allerdings auch andere Stimmen dahin vereinigt haben, dass es in Bonn etwas bunt durch einander hergegangen ist, so sind die Wundergeschichten von unglaublichen Prellereien und feindseligen Demonstrationen denn doch jedenfalls übertrieben. Da man bei uns wahrscheinlich nicht weiss, welche Gerüchte hier von deutscher Gastfreundschaft in Umlauf gesetzt worden sind, so erlaube ich mir, Etwas davon mitzutheilen. Bei dem grossen Bankett — so wurde erzählt — habe man verschiedene Toaste ausgebracht, und endlich sei auch von einem deutschen Gelehrten der Vorschlag gemacht worden, auf das Wohl der anwesenden französischen Künstler zu trinken. Da habe sich denn eine allgemeine, fast zu Thätlichkeiten übergehende Opposition erhoben und der Toast sei unterblieben. So viel Mühe man sich hier auch gegeben hat, die Wahrheit über dieses Verhältniss zu erfahren, so wenig ist dies bisher gelungen; Einige wollten dabei gewesen sein, Andere wieder nicht, und so könnte es gewiss in keiner Weise schaden, wenn sich die unparteiische Stimme eines Augenzeugen erhöbe, um in das dunkle Ereigniss einiges Licht zu bringen *). Es ist ganz dazu geeignet, deutschen Künstlern in Paris zu schaden, und zwar weniger in Familienkreisen, wo man seinen Mann näher beobachten und dessen innere Vorzüge schätzen lernen kann, sondern bei den Vorständen der hiesigen öffentlichen Institute. Dort hat sich der Neid schon längst erboben, und ich war erstaunt, als ich vor Kurzem noch alte, ehrwürdige Herren sagen hörte: „Die Deutschen kommen nach Paris, um französisches Brot zu essen.“ Von den Diensten aber, die sie der Kunst geleistet haben, ist dabei nicht die Rede. Spuren von Neid zeigten sich ebenfalls, als mehrere Journalisten sich bei Gelegenheit des Beethoven-Festes der Phrase bedienten: „Das Genie hat kein Vaterland,“ — eine tiefe Wahrheit, zu deren Aussprach aber nur Der berechtigt ist, der sich ihres Gehaltes von einem höheren Standpuncte aus bewusst wird.

Es ist hier keineswegs meine Absicht, den Franzosen eine Controverspredigt zu halten; sie haben so viele Vorzüge, dass man ihnen Manches durch die Finger sehen kann. Aber was wird man in Deutschland dazu sagen, wenn man erfährt, dass die französische Künstlerwelt alles Ernstes behauptet: das Comité des Beethoven-Festes habe grosses Unrecht gebabt, *Habenek* nicht die Hauptleitung zu übertragen. Die Zumuthung ist in der That stark! Ich selbst verehre *Habenek* sehr und erkenne die grossen Verdienste an, die dieser Mann sich um die Verbreitung deutscher Musik in Frankreich erworben hat; allein nichtsdestoweniger war eine moralische Unmöglichkeit vorhanden, ihm in Bonn die Leitung der Musik zu übergeben. *Habenek* hat, wie ich glaube, eine ehrenvolle Einladung erhalten, und würde gewiss, wenn er nach Bonn gegangen wäre, mit aller Auszeichnung empfangen worden sein. Vielleicht würde man dort sogar Gelegenheit gesucht haben, ihn mehr, als jeden Anderen, auszuzeichnen; allein zur Leitung berufen konnte man ihn nicht, so lange unsere Aestheliker noch einen Unterschied machen zwischen deutscher, französischer und italienischer Musik. Wenn wir einmal, anstatt die Musik mit nationalen Namen zu bezeichnen, nur „gute“ und „schlechte“ Musik unterscheiden, wenn die nationalen Unterschiede überhaupt mehr abgestumpft sein werden, dann wird man auch keinen Anstand zu nehmen brauchen, einem Künstler aus Paris die Leitung eines Festes in Deutschland zu übertragen. So lange aber dieses Fest in Deutschland noch als „deutsches Nationalfest“ betrachtet wird und Frankreich als das Volk, „das den Rhein nicht haben soll,“ kann von einer Erfüllung ähnlicher Zumuthungen nicht die Rede sein.

Spohr's Tüchtigkeit ist allgemein anerkannt worden. Man hat sich hier sehr gewundert, dass während der letzten Concertsaison keine von seinen Symphonieen zur Aufführung gekommen ist. Es war bei der Anwesenheit *Spohr's* im vorigen Jahre von einer solchen stark die Rede, auch ist eine Symphonie im Conservatorium probirt worden, und das Ausbleiben einer öffentlichen Aufführung ist daher um so auffallender.

*) S. den Bericht in Nr. 35 des vorigen Jahrganges, S. 595.
D. Redact.

II.

Erinnerungen an die letzte Wintersaison. Die Concerte im italienischen Theater. Mad. *Farrenc*. *Moreau Gottschalk*. *Cossmann*. *Cavallo*. Die Italienische Oper.

Jeden Winter sagen die Pariser: „Nein, so arg war's noch kein Jahr, so viel Concertzettel haben wir noch nie beisammen gesehen!“ Diese Aeusserung beweist vor allen Dingen, dass jene Concerte schneller vergessen, als gegeben sind. Die Journale ersetzen alsdann zuweilen das Gedächtniss der Leute, indem sie zu Anfang des nächsten Winters ankündigen: Herr *A* oder *B*, bereits vortheilhaft bekannt durch sein Concert vom vorigen Jahre u. s. w. Man müsste indess höchst ungerecht sein, die theils vortrefflichen Leistungen der Virtuosen nicht gebührend anzuerkennen; zuletzt gesteht man sich sogar selbst, dass, wenn das so fortgeht, es bald als etwas Gewöhnliches gelten dürfte, Virtuos zu sein.

Ein hiesiger Musikalienhändler war auf die Speculation gerathen, den Saal des italieuischen Opernhauses (Salle Ventadour) für eine Reihe von Abenden zu miethen und wieder zu vermiethen. Er machte eben so wenig brillante Geschäfte, als die Concertgeber selbst, die die geschicktesten Manipulationen nöthig hatten, um den Saal nur einigermaassen zu füllen. Mad. *Pleyel*, der die Neugierde einmal ein ziemlich volles Haus verschafft

Digitized by Google

hatte, war bei ihrem zweiten Concerte weniger glücklich. Eben so ging es der talentvollen *Sophie Bohrer*, die gewiss grössere Theilnahme verdient hätte. Wenn man, der vielen Concerte bereits überdrüssig, in dem ihrigen weniger freigebig war, so wurde der jungen Dame in Privatkreisen desto grössere Anerkennung zu Theil. Bewundernswerth ist ihr musikalisches Gedächtniss, von welchem sie überraschende Proben ablegte.

Mad. *Farrenc*, von deren grossem Concerte ich bereits in diesen Blättern gesprochen habe, und deren erste Symphonie im Conservatoire zu Brüssel ausserordentlichen Anklang gefunden hat, hat so eben eine zweite beendigt, die wir wahrscheinlich im nächsten Winter öffentlich hören werden. Sie veranstaltete neulich eine Matinée bei *Erard*, zu welcher nur Musiker und Musikverständige eingeladen waren. Ihre Tochter *Victorine* spielte nämlich mehrere classische Stücke, worunter die grosse Sonate Nr. 106 von *Beethoven*, mit poetischer Auffassung und bedeutender Fertigkeit. Mehr noch gelang ihr die Ausführung *Bach*'scher Fugen, die sie in der That perlenrein vortrug. Zu jetziger Zeit ist eine Familie, wie die *Farrenc*'sche, die sich fast ausschliesslich nur mit classischer Musik beschäftigt, doppelt schätzenswerth.

Ein junger Clavierspieler. *Moreau Gottschalk*, Schüler von *Stamaty*, der bekanntlich auch den bewundernswerthen Knaben *A. Jaël* herangebildet hat, gab eine sehr interessante Soirée, in welcher er unter Anderem ein Concert von *Chopin* vortrug, das übrigens mehr eigenthümlich, als schön ist.

Zu den vorzüglichsten Violoncellisten zählt man hier seit langer Zeit *Cossmann*, den unermüdeten Trio- und Quartettspieler, dessen Abwesenheit manche Familien-Soirée unmöglich machen würde. *Cossmann's* Instrument ist kein weinender, widerlich grunzender Kasten, wie dies bei vielen hier debutirenden Violoncellisten der Fall ist, sondern gibt eine sanft und rührend klagende Stimme wieder, aus der man Kraft und Leben heraushört. Sein Concert im *Erard*'schen Saale gehörte zu den besten der Saison.

(Beschluss folgt.)

Leipzig, den 10. Januar 1846. Zwölftes Abonnementconcert, Donnerstag, den 8. Januar. — Ouverture zu „Joseph in Aegypten" von *Méhul*. — Recitativ und Arie aus derselben Oper, gesungen von Herrn *Widemann*. — Concert für die Violine von *Ferd. David* (D dur), vorgetragen von Herrn *R. Sachse*. — Recitativ und Arie von *Mercadante*, gesungen von Miss *Dolby*. — Concertstück für die Oboe, componirt und vorgetragen von Herrn *Diethe*. — Finale des zweiten Actes aus „Idomeneo" von *Mozart*. — Symphonie von *Niels W. Gade* (Nr. 1, C moll).

Bei Besprechung des vierzehnten Abonnementconcertes im vorigen Winterhalbjahre gab Referent bereits seine Freude darüber zu erkennen, dass von *Méhul's* leider vom Theaterrepertoir ziemlich verschwundener Musik zu „Joseph in Aegypten" wenigstens einzelne Theile im Concert vorgeführt wurden. Eine gleiche Genugthuung hat uns auch diesmal die Wiederholung der Ouverture und der Arie des Joseph: „Vaterland, dich musst' ich jung verlassen," gewährt. Die herrliche Composition ward lobenswerth ausgeführt; besonders haben wir die Mässigung, welche Herr *Widemann* beobachtete, um so mehr anzuerkennen, als sie ihm bei seinen Darstellungen auf der Bühne nicht immer nachzurühmen ist. —

Die Solovorträge der beiden Mitglieder unseres Orchesters, der Herren *Sachse* und *Diethe*, wurden verdienter Maassen beifällig aufgenommen. Der Erstere ist ein talentvoller, in *David's* Schule gründlich und glücklich gebildeter Geiger; es fehlt ihm nur noch an dem für öffentliche Productionen jetzt durchaus erforderlichen Aplomb, und liegt diesem Mangel auch gleich eine an sich sehr ehrenwerthe Bescheidenheit und Erkenntniss der noch nicht erlangten Vollkommenheit zu Grunde, so muss dadurch doch unbestritten die künstlerische Sicherheit und Abrundung leiden. Das hinderte aber nicht den angenehmen Eindruck, den der Vortrag des allerdings sehr schwierigen, dem eben bemerkten Uebelstande gegenüber für den Spieler wohl etwas zu schwierigen Concertes hervorbrachte. — Auch unser braver Oboebläser Herr *Diethe* leistete Rühmliches und gewann seinem freilich nicht gerade einnehmenden Instrumente die besten Seiten glücklich ab.

Ueber die Leistungen der Miss *Dolby* haben wir uns bereits öfter unparteiisch ausgesprochen und wollen daher, um die Ausdrücke der gezollten Anerkennung, wie anderseits specieller Wünsche nicht zu wiederholen, diesmal nur unsere Verwunderung darüber äussern, dass die Sängerin die musikalisch unbedeutende Arie *Mercadante's*: „A te riede, o caro figlio," welche sie bereits im dritten Abonnementconcerte dieses Winters vorgetragen hatte, nach so kurzer Zeit uns schon wieder vorführte, eine Composition, deren innerer Gehalt diese schnelle Repetition keineswegs zu rechtfertigen vermag.

Auch die Ensemble's aus *Mozart's* „Idomeneo," nämlich Chor: „Placido è il mar," Terzett: „Pria di partir" und Chor: „Qual nuovo terrore" — „Corriamo, fuggiamo," sind bereits öfter in unseren Concerten zu Gehör gebracht worden. Allein eine Wiederholung solcher Musik wird nie lästig, im Gegentheile mit Vergnügen und wahrer Befriedigung hören wir immer von Neuem *Mozart's* herrliche Weisen. Die Ausführung, bei welcher die Soli durch Fräul. *Schwartsbach*, Miss *Dolby* und Herrn *Widemann*, der Chor aber durch die Thomaner und einige Schüler des Conservatoriums vertreten wurden, war gut und gelungen.

Ueber unseres *Gade* erste Symphonie können wir uns diesmal ebenfalls eines ausführlicheren Berichtes überheben, da ihre Schönheiten in diesen Blättern bereits mehrfach besprochen worden sind. Es genüge daher die Versicherung, dass das schöne Werk, bei dessen Beginn der Componist mit lebhaftem Beifalle begrüsst wurde, abermals höchst günstig wirkte und jeder der vier Sätze eines stürmischen Beifalls sich zu erfreuen hatte. *L. R.*

Feuilleton.

Die Tonleiter der arabischen Musik heisst: Alif, Be, Gim, Dai, He, Waw, Zain (A, H, C, D, E, F, G). Die tiefste Note

Digitized by Google

wird grün gemalt, die zweite rosenroth, die dritte dunkelblau, die vierte violet, die fünfte braun, die sechste schwarz, die siebente hellblau.

Der bekannte Dr. *Georg Kastner* zu Paris hat eine „Méthode historique de timbales" herausgegeben. Sie enthält nicht blos eine Geschichte der Pauke, sondern auch Betrachtungen und Rathschläge über die zweckmässige Verwendung dieses Instrumentes im Orchester. Auch sind viele Zeichnungen beigefügt.

Bei dem S. 823 des vorigen Jahrganges erwähnten, vom französischen Unterrichtsministerium ausgeschriebenen Concurse für Compositionen religiöser, gesetzlich tadelloser und moralischer Texte können auch Ausländer concurriren. Der Einsendungstermin ist der 1. April 1846; das Ministerium, bei welchem die Compositionen einzureichen sind, entscheidet darüber auf vorgängiges Bericht des niedergesetzten Ausschusses. — Uebrigens befinden sich unter den zur Composition vorgeschriebenen Gedichten auch Verse, die schwer in Musik zu bringen sein möchten. So z. B. folgende Strophe:

Il faut donc s'entr'aimer, il faut donc s'entr'instruire,
Il faut donc s'entre-secourir,
Il faut s'entre-prêter des yeux à se conduire,
Il faut s'entre-donner une aide à se guérir.

Von der Cour royale zu Rouen wurde jüngst ein langer Process entschieden zwischen Herrn *Debain*, dem Erfinder des Harmoniums, und den Herren *Mariæ* und *Brunі*, welche ganz ähnliche Instrumente nachgemacht und verkauft hatten. Die Letzteren wurden zu 10,000 Franken Schadenersatz, 2300 Franken Geldbusse, Confiscation aller ihrer Instrumente, Gefängnissstrafe und sämmtliche Kosten verurtheilt; auch soll diese Entscheidung neunmal in den Zeitungen bekannt gemacht werden.

Mit dem 31. März 1847 läuft der jetzige Pachtcontract des Hamburger Stadttheaters ab, und da die Herren *Cornet* und *Hülling*, die dermaligen Pächter, erklärt haben, dass sie ihn nicht fortsetzen wollen, so wird die anderweite Verpachtung von jener Zeit an ausgeschrieben. Die Bewerbungen müssen binnen zwei Monaten an den Verwaltungsausschuss des Theaters eingereicht werden.

In Madrid ist auf dem Theater de la Cruz eine neue Oper von einem jungen spanischen Componisten, Namens *Gastaldi*, einem Schüler des Pariser Conservatoriums, mit grossem Beifall aufgeführt worden. Sie heisst: I Fidanzati di Sicilia.

Auf dem Leopoldstädter Theater zu Wien ist *Mozart's*, unter dem Namen: „Der Schauspieldirector" bekannte Operette mit dem Titel: „Mozart und Schikaneder" wieder aufgeführt worden, ohne jedoch besonders anzusprechen.

Der Herzog von Nassau hat den Pianofortevirtuosen *Ferdinand Waldmüller* zu Paris zum Kammervirtuosen ernannt.

In Paris erscheint eine neue musikalische Zeitschrift unter dem Titel: „Album de Ste Cécile et les petites affiches," in Quart. Alle zehn Tage wird eine Nummer ausgegeben und der Preis für den Jahrgang ist 30 Franken.

Ankündigungen.

Neue Musikalien,

welche so eben in der Buch- und Musikalienhandlung von **Siegel & Stoll** in Leipzig erschienen sind:

Bach, J. S., Fuge über den Namen: BACH, arr. für Pfte en vier Händen von Gleichauf. 15 Ngr.

Bockmühl, K. E., Album de l'amateur, contenant des chants et de petites Fantaisies sur des motifs originaux pour le Violoncelle et Piano. Liv. I. Op. 43. Nr. 1. La Sérénade du chasseur. 15 Ngr. Nr. 2. Chant de berceau. 12½ Ngr. Nr. 3. Tyrolienne variée. 17½ Ngr. Nr. 4. Barcarolle. 17½ Ngr.
— — Liv. II. Op. 46. Nr. 5. Nocturne. 15 Ngr. Nr. 6. Thème original varié. 17½ Ngr. Nr. 7. Au Rouet. 15 Ngr. Nr. 8. Valse. 17½ Ngr.

Dotzauer, J. J. F., Trois gr. Divertissements pour le Violoncelle et Piano. Op. 173. Nr. 1. Motifs de Désert et Hiroudelles, par F. David. Nr. 2. La part du diable, par Auber. Nr. 3. La Norma, de Bellini. à 1 Thlr.

Hauptmann, M., Offertorio à quatro voci, pieno (con Organo o Pianoforte ad lib.). Op. 45. 20 Ngr.

Kalliwoda, J. W., Sturm und Segen, von A. G. Eberhard. Vierstimmiger Männergesang. Op. 146. 4½ Thlr.

Marx, A. B., Schlummerlied, von L. Tieck, für Sopran, Alt, Tenor und Bass, und Pianoforte ad lib. Op. 43.
— — Gr. Sonate pour Piano. Op. 46. 1½ Thlr.

Mayer, Charles (à St. Petersbourg), Nocturne pour Piano. Op. 81. 20 Ngr.
— — Mazurka pour Piano. Op. 82. 20 Ngr.
— — 3me Valse-Etude pour Piano. Op. 83. 20 Ngr.

Mozart, W. A., Auswahl der schönsten Arien aus Mozart's Opern mit Begleitung des Pianoforte. Liv. 1 — 2. à 1½ Thlr. Gesänge für Sopran oder Tenor. Liv. 3 — 4. Gesänge für Bass. (Jede Arie ist auch einzeln zu haben.)

Schumann, R., Belsazar. Ballade von H. Heine, für eine tiefe Stimme mit Pianoforte. Op. 57. ½ Thlr.

Speier, W., Zwei Gesänge für Sopran oder Tenor, mit Pianoforte. Op. 60. Nr. 1. Mailieben und Tod, von Rückert. Nr. 2. Die Meerfee, von H. Hoffmann. à 12½ Ngr.

Im Monat März u. c. werden in demselben Verlage ferner erscheinen:

Cherubini, Ouv.: La Punition arr. pour Piano à 4 mains par Gleichauf (bisher noch ungedruckt).

Hauptmann, M., Am Cäcilientage: Hymne für zwei Chöre und Solostimmen, mit Pianoforte. Op. 48.

Marx, A. B., Wanderlied von W. Müller, für Sopran, Alt, Tenor und Bass, und Pianoforte ad lib. Op. 48.
— — In der Frühe, von Goethe, für zwei Soprane, Alt, Tenor und zwei Bässe, und Pianoforte ad lib. Op. 20.

Mayer, Charles, Nocturne, Op. 84, arr. p. Piano à 4 m.

Spohr, L., Concertouverture für grossen Orchester. Op. 126.
— — Dieselbe für das Pianoforte zu vier Händen.

Der hundertunddreissigste Psalm, für Solo- und Chorstimmen mit Orchesterbegleitung comp. von **L. Hetsch,** ausdemischem Musikdirector in Heidelberg; vom „deutschen National-Verein für Musik und Wissenschaft" *im Jahre 1840 mit dem Preis gekrönt.* Hamburg, bei J. Schuberth u. Comp.

Die Verspätung der Herausgabe dieses schon vor fünf Jahren mit dem Preis gekrönten Werkes, das von den Preisrichtern, worunter sich *L. Spohr, Fr. Schneider* und *C. G. Reissiger* befanden, als ein Meisterwerk bezeichnet wurde, ist durch so eigenthümliche Umstände veranlasst worden, dass es geeignet scheint, dieselben zu veröffentlichen. Der Verlag desselben wurde von genanntem Verein einer Buchhandlung überwiesen, welche es vorerst liegen liess, später aber es anderen Verlagshandlungen unter so hohen Bedingungen anbot, als dass diese darauf einehen mochten. Endlich (nach einigen Jahren) ging das Werk, Partitur und der vom Componisten geschriebene Clavierauszug, jener Verlagshandlung *ganz verloren*, und wurde an einem anderen Orte bei einer Privatperson zufällig wieder aufgefunden, die es von Jemand den gegen Musikalien eingetauscht hatte, und von der es der Componist durch Vermittlung eines Freundes *käuflich wieder* an sich *brachte.*

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten Januar. **Nr. 3.** 1846.

Inhalt: Gesetzgebung über Musik. — *Recensionen.* — *Nachrichten*: Aus Paris. (Beschluss.) — Necrolog. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Gesetzgebung über Musik.

Die sächsische Regierung hat den Ständen einen Gesetzentwurf, den Schutz dramatischer und musikalischer Werke gegen unbefugte Aufführungen betreffend, vorgelegt, welcher sich als eine weitere Ausführung des diesfallsigen Bundesbeschlusses vom 22. April 1841 ankündigt. Der Inhalt dieses Gesetzentwurfes ist folgender:

§ 1. Wer ein noch nicht durch den Druck veröffentlichtes musikalisches oder dramatisches Werk oder eine widerrechtliche Nachbildung desselben (§ 1 und 2 des Gesetzes, den Schutz der Rechte an literarischen Erzeugnissen und Werken der Kunst betreffend, vom 22. Februar 1844 *) innerhalb zehn Jahren vom Tage der ersten rechtmässigen Aufführung an gerechnet, ohne Erlaubniss des Autors oder seiner Rechtsnachfolger im Ganzen oder mit Abkürzungen zur öffentlichen Aufführung bringt, ist den Autor oder dessen Rechtsnachfolger in der nachstehenden Maasse zu entschädigen verbunden, wobei es keinen Unterschied macht, ob schon vorher eine Aufführung des Werkes stattgefunden habe, ingleichen ob hierbei der Name des Autors genannt worden sei oder nicht.

§ 2. Die zu gewährende Entschädigung besteht in dem Betrage der Einnahme von jeder unbefugten Aufführung, ohne Abzug der Kosten und ohne Unterschied, ob das Stück allein oder in Verbindung mit einem oder mehreren anderen den Gegenstand der Aufführung ausgemacht hat.

§ 3. Zur Sicherstellung dieses Entschädigungsanspruches ist der Berechtigte befugt, die Beschlagnahme des in § 2 bezeichneten Einnahmebetrages auszuwirken.

§ 4. Er ist ferner auch berechtigt, gegen die beabsichtigte unbefugte Aufführung des Werkes ein obrigkeitliches Verbot auszubringen.

§ 5. Den auf § 3 und 4 gegründeten Anträgen ist Statt zu geben, sobald das Recht des Antragstellers durch Production des Manuscriptes oder durch sonstige für ihn sprechende Urkunden, z. B. durch briefliche Anfragen wegen Aufführung oder Ueberlassung des Stückes, oder durch Nachweis der Identität seiner Person mit dem benannten Verfasser desselben einigermassen bescheinigt ist, und nicht von dem Unternehmer der Aufführung sofort die hierzu erlangte Berechtigung beigebracht wird, es müsste denn der Erlassung des in § 4 erwähnten Verbotes ein erhebliches polizeiliches Bedenken entgegenstehen. In dem letzteren Falle ist jedoch stets mit der in § 3 gedachten Beschlagnahme zu verfahren.

§ 6. Der Entschädigungsanspruch ist bei dem competenten Civilgerichte anszuführen. Dagegen kann der Antrag auf ein gegen die Aufführung zu erlassendes Verbot, so wie auf die in § 3 geordnete Beschlagnahme unmittelbar bei der Polizeibehörde des Orts angebracht werden.

§ 7a. Weitere Entschädigungsansprüche gegen den Unternehmer einer unbefugten Aufführung finden nicht Statt.

§ 7b. Wenn die Frage entsteht, ob das dramatische oder musikalische Werk, welches den Gegenstand der öffentlichen Aufführung ausgemacht hat, als widerrechtliche Nachbildung eines anderen zu betrachten sei, so hat das Gericht hierüber in der § 18 des Gesetzes, den Schutz der Rechte an literarischen Erzeugnissen und Werken der Kunst betreffend, vom 22. Februar 1844, vorgeschriebenen Maasse das Gutachten des daselbst erwähnten Sachverständigenvereines zu erfordern **).

§ 8. Den einem deutschen Bundesstaate nicht angehörigen Interessenten kommt der durch das gegenwärtige Gesetz gewährte Schutz gegen unbefugte Aufführung des Originalwerkes, einer widerrechtlichen Nachbildung desselben, oder einer ihnen zuständigen Uebersetzung unter denselben Voraussetzungen zu Statten, welche in dem gedachten Gesetze vom 22. Februar 1844, § 11 und 12, festgesetzt sind **).

*) Als „widerrechtliche Nachbildung" ist nach dem hier citirten Gesetze anzusehen: eine durch Unbefugte veranstaltete Vervielfältigung von literarischen Erzeugnissen und Werken der Kunst auf mechanischem Wege. Es wird dabei vorausgesetzt, dass solche Erzeugnisse zum Gelderwerbe benutzt werden können und hierzu wirklich bestimmt sind (§ 1). Hierbei kommt nichts darauf an, ob das Werk schon mit Bewilligung des Urhebers veröffentlicht worden ist oder nicht, ob es vom Letzteren selbst handschriftlich mitgetheilt oder auch einem mündlichen Vortrage von einem Anderen nachgeschrieben wurde, und ob die Nachbildung nicht auf rein mechanischem Wege, sondern mit Hilfe einer durch selbstständige Kunstfertigkeit hervorgebrachten Nachbildung bewirkt worden ist (§ 2).

*) Es besteht in dieser Hinsicht für das ganze Land nur ein Sachverständigenverein, der aus vier Sectionen zusammengesetzt ist. Die zweite, für das Fach der musikalischen Composition bestimmt, wird aus zwei Componisten und zwei Musikalienhändlern gebildet. Die Wahl erfolgt durch die Ministerien des Innern und der Justiz, die Vereidung vor dem Leipziger Stadtgerichte. (Ausführungsverordnung zu dem Gesetze vom 22. Februar 1844, Nr. V.)

**) Diese Voraussetzungen sind: Der Schutz wird Ausländern nur in so weit gewährt, als sie nachzuweisen vermögen, dass in

Digitized by Google

Uebersetzung des dazu gehörigen Textes nicht auf, Originalwerke zu sein.

Recensionen.

Liederschau.

(Beschluss.)

8) Sechs Gesänge von *Conradin Kreutzer*. Op. 101. Wien, Haslinger. 1½ Thlr.

Jedenfalls wäre es bei Weitem zu spät, wollte man bei einem Op. 101 noch die Characteristik eines Componisten geben, vorzüglich wenn er sich selbst so treu geblieben, wie Conr. Krentzer. Wir haben also nur zu sagen, dass auch diese Gesänge von seiner bekannten graziös-gemüthlichen Manier nicht abweichen, dass sie sich theilweise und in einzelnen Momenten wohl zu einer tieferen Innigkeit und andererseits zu einer gewissen Brillanz erheben, dass ihnen aber doch die höhere Begeisterung, die wahrhaft poetische Auffassung abgehe, und dass, wenn sie überall die Gewandtheit, die Abgerundetheit, die wohlthuende Beherrschung der technischen Mittel zeigen, wie sie dem gewiegten Meister zu Gebote stehen, dennoch schwerlich ein tiefer gehender Eindruck durch sie erregt werden dürfte, als der eines flüchtigen Wohlgefallens. Und selbst in ihrer formellen Behandlung, die nicht selten an die der Sologesänge in Operetten erinnert, gemahnen sie wie in melodiöser Beziehung und den mancherlei Wendungen der übrigens stets sehr sangbaren Melismen und der Harmonieenwahl, wehmüthig fast an eine seit lange schon entschwundene Periode, die vor der unseren den Vorzug der Genügsamkeit und in Wahrheit mehr Musik hatte. Denn das höchstens blos geistreiche (so wenig wir an sich dieses Element entbehrlich erachten möchten) Toben und Tosen in Harmonieen, wo scheinbar nur dem Verstande eine Berechtigung auf Kosten des Gefühls zugestanden werden will, wird doch nicht Musik heissen sollen? Dann wenigstens haben Haydn, Mozart und selbst Beethoven, der unzweifelhaft den Uebergang zu dieser extremen Manier gebildet hat, keine Musik geschrieben. Dass der Componist der vorliegenden Gesänge jene Periode und ihre Forderungen, selbst so weit sie wirkliche Berechtigung haben, in sich wenigstens reflectiren zu lassen nicht vermocht hat — das ist's, weshalb er nicht selten veraltet erscheint, zumal da ihm der geniale Funke mangelt, der die Schöpfungen ewig jung und schön erscheinen lässt. Wer sein „Nachtlager" kennt, kennt auch diese Gesänge; damit jedoch soll nicht etwa die materielle Erfindung, sondern nur die formale Gestaltung, der ganze Habitus derselben bezeichnet werden. Sie enthalten zwei Lieder für Alt oder Bass: „Wohin?" und „Wünsche" — letzteres sehr ausgeführt, fast zu sehr, doch nicht ohne Wirkung in seiner Sentimentalität; ein „Ständchen," Lied für Tenor mit Accompagnement eines F-Horn ad libit., das wir nächst dem Liede „An die Geliebte in der Ferne" für das unbedeutendste der Sammlung ansehen, da jeder energischere Anfschwung mangelt (die Verse hätten wohl sämmtlicht untergelegt werden sollen); ein Lied für Sopran oder Tenor: „Sommerlust," ziemlich gewöhnlich, und ein Duettino für zwei Soprane: „Sprache beglückter Liebe," das in der alten herkömmlichen, leichten Form dieser Tonstücke gehalten, bei allem Ansprechenden, doch zu sehr an die Gaben „aus der Grossmutter Handkörbchen" erinnert, um lebendigeren Eindruck zu machen. Die Ausstattung, namentlich der Druck des uns vorliegenden Heftes, lässt viel zu wünschen übrig, und erscheint auch fast wie aus alter Zeit.

9) Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte, componirt von *Josephine Lang*. Op. 11. Leipzig, Kistner. ⅓ Thlr.

10) Sechs Lieder für do. von derselben. Op. 12. Ebendaselbst. ⅔ Thlr.

Die Künstlerin, der wir hier begegnen, hat sich durch ihre früheren Compositionen schon einen gewissen Kreis gebildet, in dem ihr Erscheinen gern gesehen wird, und wir dürfen gestehen, dass dazu auch von höherem Standpuncte aus Grund vorhanden ist. Wir haben es hier wirklich mit einem künstlerischen, mit einem poetischen Gemüthe zu thun, und je seltener das heut zu Tage bedauerlicherweise auf diesem Gebiete im Allgemeinen der Fall ist, um so freudiger darf auch die Kritik derartige Erscheinungen begrüssen. Allerdings steht die Dame nicht originell und vollkommen selbständig da. Man erkennt ohne Mühe das Vorbild ihrer Leistungen in Mendelssohn Bartholdy, dem auch das zweite der hier angezeigten Hefte gewidmet ist; dennoch aber ist dieses Vorbild durch die Individualität der Künstlerin so weit modificirt und anderweitig reflectirt, dass von einer Nachahmung im gewöhnlichen Sinne des Wortes die Rede nicht sein darf. Es ist viel Musik in diesen Liedern; eine tiefe, warme Empfindung, die sich auch bis zur Begeisterung zu erheben vermag, spricht uns wohlthnend aus ihnen an, und die leider so gewöhnliche Sentimentalität ist hier zu elegischer Höhe verklärt. Damit ist eine feine, wir möchten sagen, geistreiche Auffassung verbunden und überall ein gegenseitiges Durchdringen des Gesanges und des Accompagnementa bemerklich, das beide Theile als integrirende, nicht als zufällig oder nur aus äusserer Nothwendigkeit neben einander stehende erkennen lässt, und ein Streben nach Character, das nur noch eine individuellere, freiere Entfaltung bedingt, um allen Ansprüchen zu genügen, und das sonst gerade den Producten weiblicher Federn nicht eben häufig nachgerühmt werden kann. Aus jener sonst durchaus lobenswerthen innigen Verbindung des Gesanges mit der Begleitung und aus dem Streben nach Characteristik resultirt denn aber wohl auch der allerdings nicht ganz glücklicne Umstand, dass der Fluss der Melodie nicht selten beeinträchtigt wird, ja dass von

dem Staate, dessen Angehörige sie selbst sind, hiesigen Angehörigen ein dergleichen Rechtsschutz gewährt werden würde (§ 11). Der Ausländer wird jedoch hierin dem Inländer dann gleich behandelt, wenn er das schützende Recht erwiesenermaassen unmittelbar oder mittelbar von einem hiesigen Staatsangehörigen erworben hat, so wie, wenn er mit einer hierländischen Buch- oder Kunsthandlung für gemeinschaftliche Rechnung eine Vervielfältigung in einer hierländischen Druckerei veranstaltet, und die inländische Handlung den Rechtsschutz zugleich für den Ausländer in Anspruch nimmt (§ 12).

Digitized by Google

Melodie im hergebrachten Sinne des Wortes häufig gar nicht die Rede ist. Diese Compositionen documentiren eine verbüllte Schönheit, die nur vor dem Eingeweihten den Schleier hebt, dann aber auch nm ihrer selbst willen manchen kleinen störenden Zug vergessen lässt. Die Künstlerin scheint mit sich selbst noch nicht abgeschlossen zu haben — ihr ganzes Sein und Wesen scheint in einem Gährungsprozesse befangen; ungestümer Sehnsuchtsdrang, unbewältigte Gefühlsüberschwänglichkeit lassen sie noch nicht zu der Ruhe und Klarheit gelangen, welche den wahren Künstler erst bedingt. Aus tiefer ernster Brust heraus singt sie ihren Schmerz, ihr unendliches Sehnen, das unaufhörlich nach Befriedigung ringt, ohne sie doch finden zu können, und das ist's vielleicht, was sie unverstanden bleiben lässt, vor Denen wenigstens, die Aehnliches nicht selbst empfunden. Darin liegen die vielen, oft recht schroffen Vorhalte in der Melodie, die wunderlichen Harmoniewendungen begründet, denen wir nicht selten begegnen; sie kann sich nicht genug thun, alle Ueberschwänglichkeit der Töne drückt ihr doch noch die Tiefe des Gefühls nicht hinreichend aus — darin auch wohl die hier und da auftauchende Incorrectheit ihrer harmonischen Fortschreitungen, die wir nicht deshalb urgiren, weil sie von der Schule verpönt sind, sondern weil sie wirklich nicht selten auch ästhetisch wenn nicht verletzen, doch nnangenehm berühren. Die Künstlerin hat die Weihe empfangen — es ist an ihr, derselben sich immer würdiger zu zeigen, immer mehr dahin zu streben, ihre Subjectivität im höheren Sinne zu künstlerischer Objectivität, der Bedingung ihrer Wirksamkeit, zu verklären. Das Mendelssohn gewidmete Heft, Op. 12, hat uns bei Weitem am Meisten zugesagt, weil in ihm die angedeuteten Mängel mehr verhüllt und entfernt sind — weil in ihm das künstlerische Element reiner und ungetrübter uns erscheint. Es enthält sechs Gedichte von C. Reinhold, unter denen wir Nr. 3, 4 und 6 („Abermals am See," „O wärst du da," „Die wandernde Wolke") besonders hervorheben müssen; 1, 2 und 5 („Am Wasserfall," „Nachts," „Der Herbst") wollen uns weniger zusagen. In Op. 11 halten wir Nr. 1, 2 und 6 („Antwort," „Ruhethal" — von Uhland, „Im Herbst" — von J. Kerner) für die gelungensten; Nr. 3 „Frühlings-Ahnung" von Uhland, erinnert uns zu stark an die Mendelssohn'sche vierstimmige Composition, ohne sie doch zu erreichen; Nr. 4 und 5 „Abschied" und „Sängers Trost" von Kerner, namentlich aber das letztere, sind uns zu gewöhnlich — das hätte die Künstlerin tiefer und wahrer auffassen können. Wir werden uns freuen, ihr bald wieder zu begegnen.

11) Das Gespräch. Der Schlaf. Für eine Singstimme mit Pianoforte, componirt vom Fürsten *Casimir Lubomirski*. Leipzig, Librairie étrangère. ⅓ Thlr.

Die durchlauchtigen Componisten werden jetzt immer häufiger, und so sehr man sich einerseits darüber freuen mag, weil darin eine Anerkennnng des Künstlers und seines Werthes überhaupt zu liegen scheint, so muss doch auch andererseits wohl beachtet werden, dass ein derartiges Dilettantenstreben (und selten ist es, wie einst bei dem verstorbenen Fürsten Radziwil, ein höheres!) nur zu sehr geeignet ist, die Kunst noch tiefer herabzuziehen. Denn durch solche hochgestellte Namen kann man ja nur zu leicht blenden, und die allgemeine Höflichkeit der tonangebenden, häufig so tonunverständigen Kreise hebt Leistungen nur zu gern in den Himmel empor, die ganz bescheiden unten auf Erden, wohl gar unter der Erde hätten bleiben können. Dies beiläufig! Die hier vorliegenden beiden Lieder oder Gesänge, mit polnischem und deutschem Texte, sind — Dilettantenwerk. Schwächliche Sentimentalität in gewöhnlichen Phrasen, in den Harmoniefolgen und Modulationen nicht selten „viel Lärmen um Nichts," übrigens anspreehende, doch gewöhnliche Melodie (die hier und da fast wie Reminiscenz aus polnischen Volksliedern anklingt) — voilà tout! Wir sind überzeugt, die Lieder machen in gewissen Kreisen Furore; künstlerischen Werth haben sie nicht, zumal selbst ihre Form von dilettantischer Unbeholfenheit zeugt.

12) Drei Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte von *F. W. Markull*. Op. 5. Leipzig, Breitkopf und Härtel. ⅓ Thlr.

Es ist in diesen Gesängen ein gewisses Etwas, das sie anziehend erscheinen lässt. Man fühlt es ihnen an, dass es dem Componisten Ernst sei mit seiner Empfindung, dass ein poetisches Gemüth diese Gesänge empfangen und dass das Ringen desselben nach gänzlichem Freiwerden wohl dereinst zum Siege führen wird. Aber eben die Wahrnehmung dieses Ringens lässt es noch nicht zu vollster Befriedigung gelangen. Eine gewisse Breite in der Anlage, eine ängstliche Absichtlichkeit des Ausdrucks hemmt den Fluss der Gedanken, wie der musikalischen Phrasen und trübt den Genuss des Hörers, weil die scheinbar wohl vorhandene Tiefe der Empfindung nicht zu klarer Anschauung kommt. Nr. 1 „Der Morgenstern," von Alb. Knapp, documentirt am Meisten diese Mängel, während sie in Nr. 3 „Clotilde," von Herlosssohn, durch die hübsche Erfindung und angemessene Durchführung mehr verhüllt werden. Nr. 2 „Morgengang" von J. Kerner, dehnt sich gar zu sehr, was wohl theilweise im ⅔-Tact seinen Grnnd finden mag und vielleicht auch in der Monotonie des Hauptmotivs, so anspreehend dies an sich, so wahr gedacht die Benutzung desselben im Accompagnement des zweiten und dritten Verses auch ist. Die ohne Zweifel sehr harten, absichtlichen Qnintenfolgen S. 3, Tact 5 und 6, — S. 11, Tact 7, 8, 9, 10 haben uns unangenehm berührt; das Gis der Melodie zu A, Fis des Accompagnements (S. 11, Tact 3) ist wohl ein Druckfehler? — Uebrigens sind die Gesänge für den Tenor am passendsten, wenn man die Art der Begleitung berücksichtigt.

13) Junge Lieder von *Wolfg. Müller*. Für Tenor oder Sopran mit Piano, von Dr. *H. Marschner*. Op. 129. Dresden, Paul. 1½ Thlr.

Mit inniger Freude begrüssen wir das vorliegende Werk eines anerkannten und geliebten deutschen Meisters. Nicht um seines Namens willen, der allerwege einen guten Klang hat auf diesem Gebiete (Namen und daher stammende Autoritäten oder Sympathieen und dergleichen gibt's nicht für uns, wo es sich um ein Urtheil handelt), sondern um der gebotenen Gabe willen, die reich ist in

Digitized by Google

jeder Beziehung und die wir als eine der herzigsten und besten Liederspenden freundlich willkommen heissen müssen, die seit längerer Zeit, nicht nur von ihm, sondern überhaupt erschienen sind. Die Arbeit der Kritik gewährt so selten reine, ungetrübte Freude, dass die freundlichen Leser den aufrichtigen Erguss derselben uns gewiss um so weniger verargen werden, als sie zweifelsohne von Herzen in denselben einstimmen werden, sobald sie das Opus — sollte es noch nicht geschehen sein — sich zu eigen gemacht haben. Sollen wir nun noch eine anatomische Zergliederung des Heftes versuchen, sie aufmerksam machen auf die einzelnen Schönheiten, die in reicher Fülle dasselbe bietet? Sollen wir noch nachweisen, wie tiefempfundene und gesunde, characteristisch wahre, darum nirgend triviale, und doch eindringliche, schöne und sangbare Melodie mit wohlerfundener, und natürlich fliessender, interessanter Harmonie und einem lebendigen, reichen Accompagnement, das nicht selten fast wie ein Orchesteraccompagnement anklingt, ohne doch je den Gesang zu decken oder erbeliche technische Schwierigkeiten darzubieten, in innigster Vereinigung sich gattet? wie so Alles aus einem Guss, nirgend zu viel, nirgend zu wenig, in schönster künstlerischer Ruhe, in sicherster formeller Abrundung sich so natürlich gestaltet, dass es beim Durchlesen der sinnig-gemüthlichen Texte Einem wird, als könnten sie gar nicht anders in Tönen wiedergegeben werden, weil hier der glückliche Wurf gelungen, dass des Dichters frische Begeisterung auch den Componisten zu gleicher Höhe derselben hinaufgeführt? — Nein, wir wollen Sängern und Hörern den Genuss nicht verkümmern, den ihnen das Werk selbst gewähren wird. Welchen der sechs Gesänge sie gerade vorziehen werden — nun, das wird von der Individualität, ja vielleicht von der Stimmung des Augenblicks abhängig sein. Ganz unbefriedigt — davon sind wir überzeugt — werden sie keinen bei Seite legen. Die kecke Nr. 1: „Den Zweig an den Hut," wie die beiden sinnigen Nr. 6 und 2: „Ahnung des Frühlings" und „Frühling," das tief und eigen gesungene „Die lieben blauen Augen" (Nr. 5), das joviale und doch so innige „Küssen" (Nr. 3), wie der biedere, kräftige, ächt-deutsche, fast zu markiger Volksweise sich erhebende „Soldatenabschied" (Nr. 4) — sie alle werden nicht ungesungen, nicht unempfunden bleiben. Ueberdies hat der Herr Verleger dadurch für das Bedürfniss gesorgt, dass sämmtliche Gesänge auch einzeln zu haben sind. Uns hat Nr. 2 lebhaft an den Morgenchor im „Templer" gemahnt; die Melodie von Nr. 3 — man siehe, die Kritik will nun einmal ihr Recht haben — hätte, dünkt uns, noch etwas edler sein dürfen, und den einzigen Declamationsfehler des ganzen Heftes (S. 22, System 10, Tact 1): Wie Bienen in die u. s. w. hätten wir vom Meister gern vermieden gesehen.

14) Die Nägelilieder. Gedicht von *Reithardt*, für eine Singstimme mit Piano von *Herm. Nägeli*. Zürich, H. G. Nägeli.

Gewiss recht gut gemeint, und in einem fünfstrophigen Gedichte so viel sangbare, wenn auch sehr triviale Melodie, dass moderne Operncomponisten daraus für eine ganze Oper genug hätten. So Etwas schreibt nun freilich am Ende jeder Dorfcantor; warum muss das aber gedruckt werden?

15) Sechs Lieder für eine Singstimme mit Piano, von *Herm. Simon*. Leipzig, Klemm. (Comm.) ⅔ Thlr.

Wären diese Lieder nicht jetzt zur Beurtheilung uns zugesendet, bewiese nicht ihr Aeusseres, dass sie wirklich der Jetztzeit angehören, so würden wir sie unbedenklich vor drei bis vier Decennien entstanden halten, als das Publicum auf diesem Gebiete mit einfach-gewöhnlicher Melodie, dito Accompagnement genugsam sich zufrieden stellen liess, und nach poetischer Auffassung der Texte, nach irgend tieferer Bedeutsamkeit gar nicht fragte. Wir glauben mit dieser Aeusserung den Standpunct des Componisten dieser Lieder hinlänglich bezeichnet zu haben, und über denselben hinaus erhebt sich keines derselben. Das mag für den engern, gemüthlichen Freundeskreis immerhin genügen; das Publicum und die Kritik macht, nachdem so Ansgezeichnetes und Treffliches auch auf diesem Felde in den letzten Decennien geleistet worden, mit vollstem Rechte höhere Ansprüche, und wer auch nicht einmal annähernd dieselben zu befriedigen vermag (das aber scheint nach dieser Probe bei Herrn Simon der Fall zu sein), der sollte mit seinen Leistungen nicht in die Oeffentlichkeit heraustreten. Wozu die ungeheure Zahl der Eintagsfliegen — oder lieber: die grosse Masse alljährlich gedruckter Macnlatur noch auf eigene Kosten vermehren und die Kritik in die bedauerliche Nothwendigkeit versetzen, dergleichen mit vollster Entschiedenheit zurückzuweisen?

16) Drei Gesänge für Sopran oder Tenor mit Piano, von *Fr. M. Schreinzer*. Op. 30. Berlin, Trautwein. ⅔ Thlr.

Diese Gesänge sind der directe Gegensatz der vorigen: eine bis zur überschwänglichsten Ueberschwänglichkeit getriebene Romantik weht aus ihnen uns entgegen, die sich nicht scheut, selbst die Grenzlinie der Schönheit zu überschreiten, wo es sich um die (wirkliche oder vermeintliche?) poetische Wahrheit des Ausdrucks handelt. Dennoch werden poetische Gemüther sich bald mit ihnen befreunden, denn es ist Fonds darin; für das gewöhnliche Publicum sind sie nicht. Es thut uns Leid, dass wir die früheren Werke des Componisten nicht vergleichen können, um daraus zu abstrahiren, wie er auf den jetzigen Standpunct gekommen, und ob daraus sich die Erwartung rechtfertigen lasse, er werde auch aus seiner jetzigen Sturm- und Drangperiode sich zu der Klarheit und Ruhe durcharbeiten, welche, ohne die tiefere poetische Auffassung, die Begeisterung in der Darstellung zu beeinträchtigen, die künstlerische Schönheit in ihrem Rechte anerkennt und ihren vollen Ausdruck (denn in ihr liegt auch die Wahrheit) als Ziel des Strebens sich vorsetzt. Wir haben hier, um ein freilich nicht neues, aber sehr bezeichnendes Bild zu gebrauchen, jungen, gährenden Wein vor uns (das Op. 30 ist kein Widerspruch!), der ungestüm wohl mitunter auch die Bande des Gefässes zersprengt — die milde, ruhige Klarheit des älteren, dennoch feurigen, begeisternden Weines erwarten wir noch. Für das unbedingt beste Stück der kleinen Sammlung in characteristischer, eigenthümlicher Erfindung und Durch-

Digitized by Google

führung halten wir Nr. 3: „Nordisches Lied," nach Burns von Freiligrath; daran schliesst sich Nr. 1, das bekannte, vielfach betonte: „Mein Herz ist im Hochland," das hier wenigstens eigenthümlich anziehend, wenn auch keineswegs überall schön erscheint. Nr. 2 „Der Liebe Sehnsucht," von der Gräfin Hahn-Hahn, streift nicht selten an das Barocke; fast möchten wir ihm hier und da Absichtlichkeit vorwerfen. Die Ausführung, technisch nicht eben schwierig, verlangt dennoch zu voller Wirkung ein tiefes Eingehen auf die Intentionen des Componisten; wer dahin durchdringen will, wird gewiss seine Freude daran haben. — Die Gesänge sind auch einzeln zu erhalten.

17) Elegische Poesieen. Für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Piano, componirt von *H. Truhn*. Op. 67. Heft 1 — 3. (à ⅔ Thlr.) Braunschweig, Meyer jun.

Der Componist hat unter den Gesangfreunden sich eines wohlverdienten, ehrenvollen Rufes zu erfreuen, und man nimmt ein Werk seiner Feder schon von vornherein mit einer günstigen Meinung zur Hand, und diese wird denn auch durch die neueste, vorangezeigte Sammlung von Gesängen (das erste Heft enthält deren vier, das zweite und das dritte je drei) in keiner Weise getäuscht — ja, wir glauben, so weit seine früheren Compositionen unserem Gedächtnisse im Augenblicke gegenwärtig sind, hier manche Gabe zu finden, die jene noch übertrifft. Welchem Genre diese Hefte angehören, lehrt schon der Titel: wir haben es mit „elegischen Poesieen" zu thun, und so weit das feinere Publicum namentlich in einer gewissen Nervenüberreiztheit sich absichtlich gern auf Momente in die Wollust des Schmerzes versenkt, natürlich ohne ihn selbstlieidend zu empfinden — so weit es hingegen noch an weichgeschaffenen Seelen mangelt, welche die Klage verlasseuer oder verlorener Liebe, des Abschieds bittere Schmerzen, gern in poetischer Verhüllung an sich vorüberziehen lassen: so weit würden diese Lieder, selbst abgesehen von ihrem sonstigen Werthe, ohne Zweifel bedeutenden Anklangs sich zu erfreuen haben. Denn das erste Heft umschliesst einen kleinen Cyclus: „Das verlassene Mädchen" in vier Dichtungen von Ed. Möricke und C. Beck; das zweite drei Gesänge von Heine („Die Heimkehr") und Eichendorff („Im Herbst," „Am Strom"), die den Verlust der Geliebten, und das ungestillte Sehnen des Herzens nach Freiheit von den Qualen des Daseins, Trennung und Tod beklagen; das dritte endlich den trefflichen „Todtengesang" auf den General Moore, „Das Mädchen von Athen," von Lord Byron, und das schöne Lied von Em. Geibel (dessen Angabe auf dem Titel vergessen): „Es rauscht das rothe Laub zu meinen Füssen." — Die Wahl der Texte zeugt von dem feinen poetischen Tacte des Componisten, ihre musikalische Behandlung von Kraft der Characteristik und selbst — wenn es vergönnt ist, das zu sagen — von tieferem psychologischen Studium, sofern die individuell und characteristisch verschieden gefärbten, mannichfach nuancirten Aeusserungen elegischer Stimmung in der melodischen, wie in der harmonischen Behandlung glücklich zur Ansehauung gebracht sind. Was nun die Melodieen an sich betrifft, so sind sie nicht nur sanghar und ansprechend, sondern zum grössten Theile auch tief und innig empfunden; nur das erste und dritte Lied des zweiten Heftes, und das zweite des dritten haben uns in dieser Beziehung weniger zusagen wollen, denn dürfen wir ihnen auch die Angemessenheit und das sanghar Hübsche nicht absprechen, so erscheinen sie uns doch zu überwiegend oberflächlich sentimental, und die elegische Wärme und Tiefe mangelt ihnen, die der Componist den übrigen so glücklich einzuhauchen gewusst hat — ein Mangel, der sich trotz aller Gewandtheit der ärsseren Factur und des interessanten Accompagnements besonders bemerklich macht, wenn man die Gesänge in ihrer Reihenfolge an sich vorüberziehen lässt. Dagegen sind die Gesänge des ersten Heftes sämmtlich (das „Schilflied" und „Ein Stündchen wohl vor Tag" sind sehr glücklich in volksthümlicher Weise gehalten), nicht minder das Eichendorff'sche: „Im Herbst" (zweites Heft) mit seiner Glockenbegleitung, vorzugsweise aber der Marcia funebre („Tod eines Helden") von einer so tief ergreifenden Wahrheit, dass sie unwillkürlich mit sich fortreissen und bei einigermaassen angemessenem Vortrage ihre Wirkung sicher nicht verfehlen werden. Das Accompagnement ist reich, bedeutend und zeugt von der grossen Gewandtheit des Componisten. An sich für geübtere Spieler nicht eben schwierig, verlangt es doch eine feinere Durchdringung, einen delicaten, nuancirten Vortrag. Die Ausstattung der Hefte ist sehr sauber.

18) Vier Lieder für eine Singstimme mit Piano von *Charles Voss*. Op. 53. Berlin, Bote und Bock. ½ Thlr.

Wie es Jemand bei so flacher Trivialität bis zu Op. 53 zu bringen vermag, ist schwer einzusehen. Die allergewöhnlichste Sentimentalität, wie sie in Dilettantenliedern dutzendweise uns vorgeleiert ist, finden wir auch hier. Von einem Verständnisse der Texte, von einer poetischen Auffassung und musikalischen Wiedergeburt derselben ist überall nicht die Rede, denn dass Heine's tiefempfundene Lieder („Ich bab' im Traum geweinet" und „Ich stand in dunkeln Träumen," Nr. 1 und 2) eine Mollmelodie haben — das wird doch dazu nicht genügen sollen. Mit den beiden anderen („Das Posthorn," von Glasbrenner, und „Ewige Nähe") ist's eben nicht besser. Die oberflächlichste Behandlung zeigt sich auch hier in Auffassung und Durchführung. Wem die Poesie der Kunst so ganz fremd geblieben ist, der sollte doch dem Publicum und der Kritik höchstens nur mit Arrangements beschwerlich fallen. Wir verlangen wenigstens ein Fünkchen Schöpferkraft, und diese Lieder müssen selbst nur einigermaassen gebildeten Dilettanten fade erscheinen. Der französische Vorname auf dem Titel deutscher Lieder nimmt sich auch wunderlich genug aus, zumal der Componist nicht einmal französische Salongrazie zeigt.

19) Fünf Lieder von *Heine* für zwei Singstimmen mit Piano von *Hermann Wichmann*. Op. 4. Berlin, Trautwein. 7/12 Thlr.

Heine ist schon so lange und so vielfach der Sündenbock der flachsten Componisten gewesen, dass es nun wirklich einmal an der Zeit wäre, ihm von dieser Seite her Ruhe zu gönnen. Von den vorliegenden zweistimmigen Liedern können wir eben auch nicht viel mehr Rühm-

Digitized by Google

liches berichten, als von der vorigen Nummer. Es sind eben Noten zu Sylben — nichts mehr. Von einer poetischen Auffassung keine Spur, und selbst die Factur lässt so Manches zu wünschen übrig; sie ist in der Behandlung namentlich der zweiten Stimmen nicht selten angewandt, wir möchten fast sagen ungeschickt, abgesehen davon, dass von einer Selbständigkeit derselben, die nun der Componist einmal nicht beabsichtigt hat, keine Rede ist. Dieses Ungeschick zeigt sich auch bisweilen in dem harmonischen Accompagnement (die orthographischen Fehler, z. B. die Schreibung des $^6/_8$- wie $^9/_4$-Tact in Nr. 3 wollen wir nicht urgiren), und wenn wir da auch so Manches gern für Druckfehler halten, so lässt sich doch nicht Alles in diese Kategorie bringen. Ein gewisser Grad von Empfindung spicht sich noch in Nr. 4 aus: „Warum sind die Rosen so blass" — nichts destoweniger müssen wir dieses Lied, wie die übrigen („Aus meinen Thränen spriessen," „Wasserfahrt," „Die Lotosblume," „Das Fischermädchen" — die beiden letztgenannten namentlich ganz verfehlt!) als Schülerarbeiten bezeichnen, die den Druck nicht verdienten und kaum Hoffnung auf künftige bessere Leistungen erwecken.

20) Sechs Lieder für eine Singstimme mit Piano, von *Herm. Wichmann*. Op. 5. Berlin, Bote u. Bock. $^7/_{12}$ Thlr.

Wir können nur das obige Urtheil wiederholen; denn wenn auch der Componist hier sich etwas freier bewegt, so treten die oben gerügten Mängel alle ohne Ausnahme auch hier gleich stark hervor. Wenn Fremde an den Städten und Versuchen ihre Freude haben — wer mag's ihnen wehren? Aber Publicum und Kritik sollte man denn doch damit verschonen; die Welt geht nicht unter, die Kunst versinkt nicht in Nacht und Graus, wenn solche Opera ungedruckt bleiben — ja sie kann nur dabei gewinnen. Es thut uns Leid, mit dem muthmaasslich noch jungen Componisten so hart verfahren zu müssen; aber er scheint keinen Freund zu haben, der es vermag, ihm die Wahrheit zu sagen: so mag's denn die Kritik thun. Das Heiligthum der Kunst soll einmal nicht profanirt werden, und wer seinen wahren, hochheiligen Beruf zu ihrem Priesterthume nicht besser zu documentiren vermag, der soll nicht Anderen, Würdigeren den Raum an ihren Altären schmälern.

Gesangcompositionen für tiefere Stimmen.

1) Sechs Lieder und Gesänge für Bass, Bariton oder Altstimme mit Piano, von *F. W. Jähns*. Op. 31. Berlin, Trautwein. $^2/_3$ Thlr.

Es gab eine Zeit, wo die Lieder des oben genannten Componisten zu den sehr beliebten und gesuchten in den Salons gehörten; er hat sich schnell überlebt, und das ohne sein Verschulden, denn was er dsmals leistete und bot, das leistet und bietet er noch. Natürlichkeit, Sangbarkeit, und eine wenn auch nicht eben tiefe Innigkeit, correcte Form und leicht ansprechende, wenn auch nicht erregende Melodie ist auch heute noch sein Eigenthum. Aber die Mode hat sich, sie ist ja ein launisches Weib, zu Anderen gewendet, womit noch gar keinesweges behauptet ist, dass diese Anderen nun auch wirklich Höheres leisteten. Das ist der Fluch, der auf Denen ruht, die ohne eigentlich specifisch tieferen Gehalt (und eine wirklich bedeutende Stelle hat Herr Jähns unter den Componisten nie eingenommen, wohl auch in bescheidener Selbsterkenntniss nie einzunehmen geglaubt) durch die rastlos bewegte Welle der Mode für den Augenblick emporgehoben werden und schon im nächsten Momente wieder in die Tiefe versinken. Die hier vorliegenden Gesänge sind einfach und natürlich, aber es fehlt die Tiefe der Empfindung, die erwärmen könnte; das Alles ist so oder doch zum Verwechseln ähnlich schon hundert oder tausend Mal dagewesen — es mangelt nicht nur an Objectivität, sondern auch an subjectiver Physiognomie. Genügsame Seelen mögen eins oder das andere dieser Lieder recht hübsch finden; kaum aber wird der Wunsch erwachen, es nochmals zu hören. Nur Nr. 4 und 6: „Klage eines alten Schotten" von Burns, und „Frühlingsfeier" von Hoffmann von Fallersleben, streben nach einer gewissen Eigenthümlichkeit, die übrigens bei Weitem mehr in dem Accompagnement, als im Gesange angedeutet ist. Die zwei Verse aus dem Matthisson'schen „Lied aus der Ferne" (Nr. 5) dagegen sind gersdehin eine triviale Leierei, und nicht viel höher steht Nr. 3: „An Sie," das in sehr verbrauchten Phrasen sich bewegt. Die beiden ersten Nummern: „Morgenlied" und „Abendlied" von Hoffmann von Fallersleben sind einfach und natürlich, wenn auch die sinnentstellende, scandirende Declamation zu Anfang des zweiten sehr störend ist für den feineren Sinn.

2) Gebet der Liebe. Für eine tiefere weibliche Stimme mit Piano von *Charles Voss*. Op. 48[b]. Berlin, Bote und Bock. $^1/_3$ Thlr.

Einfach und melodisch, kann bei gutem Vortrage in sentimentaler Stimmung wohl ansprechend gefunden werden — sonst ohne jede Bedeutung.

3) Sechs Lieder für Mezzosopran oder Alt mit Piano, componirt von *Caroline Wieneder*. Op. 12. Braunschweig, Meyer jun. $^2/_3$ Thlr.

Wir freuen uns, dass sich hier einmal die dem schönen Geschlechte so gern geweihete Galanterie mit dem Ernste der Kritik vereinen lässt. Weht uns auch aus diesen Liedern nicht jener überwältigende, hochpoetische Geist an, der in den früher angezeigten Gesangcompositionen von Josephine Lang so eigenthümlich anregt, so verdienen doch auch diese warme Beachtung aller Gesangfreunde, und zeichnen sich vor jenen durch eine abgerundetere, fast möchten wir sagen, abgeschliffenere Factur, durch eine wohlthuende Ruhe und Klarheit der Behandlung aus, die ihrem inneren Werthe durchaus keinen Eintrag thut. Das Heft mag immerhin als eine Bereicherung der gerade für diese Stimmengattung nicht überreichen musikalischen Literatur willkommen geheissen werden, obgleich wir wünschten, dass die Componistin bei der Auswahl der herauszugebenden Compositionen noch etwas sorgfältiger verfahren sein möchte. Wenigstens erscheinen uns Nr. 3 und 4: „Liebchens Angst" und „Liebestrost," zu gewöhnlich, wenn das auch durch die Behandlung in der Ausführung ziemlich glück-

Digitized by Google

lich verdeckt wird. Ein poetisches Gemüth, das melodischen Fluss mit correcter und interessanter Harmonie bei seinen Darstellungen zu vereinen weiss, documentirt sich überall; die Componistin weiss dem inneren, tiefen Gefühle den rechten Ausdruck zu leihen, sie rührt, sie ergreift — ohne gerade zu erschüttern oder fortzureissen, und ohne Eins oder das Andere eben zu beabsichtigen: wir möchten den Compositionen den Character schöner Weiblichkeit vindiciren. Am Besten haben uns Nr. 1 und 2: „Schene Liebe," und „Das Lied des Grafen Vandreuil," gefallen, denen dann Nr. 6: „Der Ungenannten" zunächst stehen möchte. Bei Nr. 5: „Liebesblick," Text von der Componistin, fehlt uns zu sehr der innere Fluss; es klingt zerrissen an und scheint in einer gewissen Aufregung geschrieben, welche die ruhige, poetische Klarheit getrübt hat.

4) Vier Lieder für Bariton oder Alt mit Piano, von *Caroline Wieneder*. Op. 13. Braunschweig, Meyer jun. ⅔ Thlr.

Wir möchten dieses Heft in Rücksicht auf Poesie der Auffassung, wie auf Abgerundetheit und Geschlossenheit der Darstellung fast noch über das vorige stellen. Die Begeisterung kommt hier noch freier zum Ausdruck, und es tritt uns eine neue, mit Glück ergriffene Seite der Composition, die humoristische, oder lieber die naive, hervor, als deren Resultate Nr. 2 und 4: „Jugendliebe" und „Einkehr" — beide von Em. Geibel — sich herausstellen, die wir auch als die wohlgelungensten des Heftes von vorn herein bezeichnen. Nr. 1: „Der Fliederbaum," von Bercht, hat ganz hübsche Melodie, leidet aber an einer gewissen Unruhe, die sich vorzugsweise in dem fast gänzlichen Aufgeben der Haupttonart äussert, und für die wir im Gedichte selbst eben so wenig einen genügenden Grund aufzufinden vermocht haben, als für den allerdings graziösen Bolerorhythmus. In Nr. 3: „Bei dir," von der Gröfin Hahn, sähen wir das Vorspiel gern verkürzt, und das Accompagnement scheint uns im Hauptsatze etwas zu prelios; dagegen ist der Schlusssatz Maggiore sehr zart und innig. Die Lieder sind — obwohl dem Bassisten Fischer zu Braunschweig gewidmet — ohne Zweifel ursprünglich für die Altstimme gedacht. Bei der Ausführung durch eine Männerstimme wird es bei der tieferen Lage derselben nöthig sein, an den betreffenden Stellen den Bass des Accompagnements um eine Octave tiefer zu nehmen, da sonst die gesammte Begleitung über den Stimmen liegt, wodurch Accordumkehrungen hervortreten, die nicht beabsichtigt sind und den Eindruck stören. *Wise.*

Nachrichten.

Ueber Pariser musikalische Zustände.

(Beschluss.)

Cavallo, einer der bedeutendsten hiesigen Orgelspieler, veranstaltete in dem der Mode etwas abwärts liegenden Salon *Pape's* ein recht interessantes Concert, in welchem auch noch mehrere andere Künstler mitwirkten. *Cavallo* ist hier besonders als Improvisator auf der Orgel bekannt, welches Instrument er auch in der That vollkommen in seiner Gewalt hat. Obgleich es ihm keinesweges an Talent für gesangvollen Vortrag fehlt, liebt er, wie es scheint, doch mehr das Rauschende und Vielstimmige, bringt aber nicht selten die eigenthümlichsten Wirkungen hervor. Ich hörte ihn einst bei einem hiesigen Orgelbauer, der ihm den grössten Saal seines Ateliers und sein grösstes Instrument zur Verfügung gestellt hatte. Als ich eintrat, war die Orgel umkränzt von französischen Abbé's. Man bückte und verneigte sich nach allen Seiten, liess die „Oberen" vorn sitzen und schaute sich neugierig nach dem bewegungsvollen jungen Virtuosen um. Eben wollte man anfangen, als *Halévy* eintrat. Neues Bücken, neues Verneigen und unerhörte Freundlichkeit Seitens der Abbé's. Die Gesellschaft wählte endlich ein Thema; ich war mindestens auf *Bach* oder *Händel* gefasst, als auf einmal von allen Seiten der Ruf: *Là ci darem la mano* erscholl. Ich schwieg; die Orgel begann: „Reich mir die Hand, mein Leben," „Die Hand, mein Leben, reich mir," „Mein Leben, reich die Hand mir," „Reich die Hand, mein Leben, mir" u. s. w. Als das Ende der freien Fantasie und der Applaus und das „Charmant" von allen Seiten da war, war ich mit meinen Gedanken ganz wo anders, und phantasirte freier, als Einer. Ich dachte an das Mittelalter und an seine weihevollen Psalmodieen, an die französischen Aebte und an *Lully*, dem sie zur Zeit des allerchristlichsten Königs Ludwig XIV. auf dem Sterbebette noch einredeten, er würde ewig verdammt sein, weil er Opern geschrieben habe; ich dachte endlich daran, dass die französischen Abbé's zwar nicht galanter geworden sind, aber dass sie sich galanter zeigen, als früher. Und ich hatte mich, wie wir sogleich sehen werden, nicht geirrt. Als die Gesellschaft nämlich ein zweites Thema wählen sollte, fiel mir ein, mitzuschreien, und ich weiss nicht, war es Liebe zu *Bach*, oder geschah es nur, weil ich kurz vorher an ihn gedacht hatte, ich schrie laut und deutlich: „*Une fugue de Bach.*" Vor meiner Forderung brauchte ich nicht zu erröthen, obgleich ich eine äussere Veranlassung dazu hatte, denn man sah mich von allen Seiten an. *Cavallo* nickte mir beifällig zu; die Forderung schien ihm eben recht zu sein; aber als ob der evangelische Name unseres grossen *Bach* misslautend gewesen wäre, wiederholte ihn Niemand und die Panse dauerte noch mehrere Minuten. Endlich verlangten die freundlichen Aebte laut und einstimmig eine zweite Fantasie über ein Thema aus „Guido und Ginevra." Ich weiss nicht, welches *Halévy's* Gedanken waren, als er sein romantisches Thema ritterlich auf die Orgel gebracht sah oder besser hörte. Mir aber wurde ganz weh zu Muthe und ich hatte eine wahre Angst, *Bach* noch hinterher hören zu müssen. Da sei Gott vor, dachte ich, fest entschlossen, bei der nächsten Panse den Saal zu verlassen. Auf dem Rückwege kam ich an Notre Dame de Lorette vorbei. Die Kirche stand offen, ich ging hinein: ein Bondoir! Alljährlich werden hier sogenannte Soiréen gebalten, in denen man Stücke aus Opern spielt, die zu Präludien und anderen geistlichen Compositionen zugestutzt sind. Das Hauptpublicum bildet eine gewisse Classe von Damen,

Digitized by Google

die, weil sie in dem die Kirche Notre Dame de Lorette umlagernden Stadtviertel wohnen, vorzugsweise Loretten heissen. Hiesige Architecten haben mich versichert, dass der Styl, in welchem diese Kirche erbaut sei, vollkommen dem der alten Basiliken gleiche. Die Kirche gleicht in der That eben so den Basiliken, wie Emre Walzerrhythmen der alten Kirchenmusik!

Man hat sich in Paris die grösste Mühe gegeben, die geistliche Musik wieder herzustellen. Bisher war Alles vergebens. *Habeneck* und *Botté de Toulmon* nahmen sich der Sache eifrig an, verfolgten sie Jahre lang, aber es ist, als ob sich ein ganz besonderer unsichtbarer Einfluss den guten Absichten entgegenstellte. Man sollte meinen, gute Kirchenmusik müsste den religiösen Sinn nur befördern, die Menge nach den Kirchen hinziehen, und sie für erbabene Eindrücke empfänglich machen; allein, es scheint, als ob der Clerus dies besser wisse. Zu verwundern ist, dass die Königin, die so viel für Kirchen thut, einem so würdigen Unternehmen ihren Schutz nicht angedeihen lässt. Auch sollen sich in den Bibliotheken von Paris und in der Umgegend noch eine Menge musikalischer Manuscripte befinden, die man bisher unausgebentet gelassen hat. Die Wenigen, die sich hier mit dergleichen beschäftigen, haben nicht Zeit genug, langdauernde Untersuchungen anzustellen.

Verdi's Nabucodonosor, die diesjährige Paradeoper des italienischen Theaters, soll im Ganzen mittelmässig sein. Sie dürfte auch Mühe haben, sich lange auf dem Repertoir zu erhalten, denn die Coryphäen des Gesanges sind nicht darin beschäftigt. *Donizetti*, die Hauptstütze jenes Institntes, befindet sich fortwährend in hoffnungslosem Zustande. Wenn sich der italienischen Bühne nicht bald neue Hilfsquellen eröffnen, dürfte es schlecht mit ihr bestellt sein; denn eine fortwährende Wiederholung des Alten, in welchem übrigens *Bellini* die Hauptrolle spielt, muss das Publicum endlich ermüden. Dies würde übrigens längst schon der Fall sein, wenn der Ventadoursaal nicht zum Vereinigungspuncte der reichen Welt diente, die dort ihre Toiletten bewundern lässt.

III.

Alexander Billet.

Zu den glänzendsten Erscheinungen im vorigen Jahre gehörte *Billet*. Der schlimme Stand, den er unter einer Menge anderer Virtuosen nnd mitten in einem Wuste von Concerten und musikalischen Genüssen aller Art hatte, verhinderte ihn nicht, sich eines verdienten Erfolges zu erfrenen. Das Programm des grossen Concertes, das er im italienischen Theater gab, war in der That sorgfältig gewählt, und dürfte allein beweisen, dass *Billet* zu jener ernsteren Classe von Künstlern gehört, die es vorziehen, dem Publicum Meisterwerke eben so meisterhaft wiederzugeben, anstatt sich mit Fingerverrenkungen und ähnlichen Kunststücken abzuhetzen. *Billet* ist ein Schüler von *Field*, dessen ernstes Streben er geerbt hat, ohne ihn darum gerade nachzuahmen. Das Concert in Es von *Beethoven* spielte er musterhaft, namentlich die Soli, in denen sein gesangvoller Vortrag sich am Deutlichsten zeigen konnte. *Billet* weiss dem Instrumente einen starken und dabei doch biegsamen Ton abzulocken, dessen Weichheit sich selbst bei Arpeggien und schnellen Passagen nicht verliert. Seine Fantasie über Themata aus *Mozart's* Nozze di Figaro ist eine vortreffliche Composition, die keineswegs, wie die meisten unserer modernen Fantasieen, sich in schwülstigen und unklaren Phrasen ergeht, sondern in deutlichem und ausdrucksvollem Style gearbeitet ist. Dasselbe lässt sich von seinen Etuden sagen, die Schönheit mit einem bestimmten practischen Werthe verbinden. Die Vorzüge seiner eigenen Compositionen haben indess den Concertgeber nicht verbindert, seine Kunst in der Ausführung anerkannter Meisterwerke zu zeigen, so dass wir zu gleicher Zeit Gelegenheit hatten, sein productives, wie sein executives Talent schätzen zu lernen. Denn was nützt es, wenn unsere Virtuosen für eine gewisse Manier, in welcher sie zu spielen gewohnt sind, Compositionen anfertigen? am Ende verstecken sie hinter der Ausführung schwieriger Kunststücke doch nur ihre eigene Schwäche. Ein guter Virtuos muss sein Ich zur Zeit verläugnen können, um das Werk eines Anderen sinnreich aufzufassen und wiederzugeben. Hat er, wie *Billet*, alsdann noch eine characteristische, künstlerische Persönlichkeit, so darf man ihn mit Recht zu den bedeutendsten Erscheinungen zählen, die jetzt in seiner Sphäre thätig sind. *Berlioz*, der sonst etwas zähe im Urtheilen ist, hat *Billet* alle Gerechtigkeit widerfahren lassen; „*Il joue du piano en maitre*," sagt er, „*et sait on ne peut mieux interpréter les maitres.*" Bei Weitem mehr noch ist *Gustav Hecké*, Mitredacteur des National, von ihm eingenommen. Er sagt geradezu: „*Mr. Billet a autant de netteté que Mr. Thalberg, autant de verve et d'éclat que Mr. Liszt, avec plus de variété qu' eux et plus d'expression.*" Wenn man bedenkt, dass dieses Urtheil von einem Musiker kommt, von dem nächstens hier eine mehractige Oper aufgeführt werden soll, so wird man es gewiss nicht gering achten. Uebrigens gehört *Hecké* zu den ehrenhaftesten Kritikern von Paris. Er sagt: „*Billet* besitzt wunderbarer Weise das Talent *Dussek's*, dem so nndankbaren und rebellischen Instrumente Oboen- und Geigentöne zu entlocken, ein Talent, das leider immer seltener zum Vorscheine kommt." Auf seiner Reise in Süddeutschland hat *Billet* diesmal glänzende Erfolge gebabt, an denen es ihm im ernsteren Norden gewiss noch viel weniger feblen wird. Ueber seine diesjährigen Concerte werde ich später berichten. Merkwürdig bleibt bei alle dem, wie, trotz der Ueberhäufung und des Andranges fremder Virtuosen in Paris, die wahren Talente sich doch immer Bahn brechen. Man bemüht sich in den Salons, das Eigenthümliche an ihnen aufzufassen, vergleicht sie mit einander und macht an den verschiedenen Erscheinnngen, so zu sagen physiologisch-musikalische Studien. *Billet* bietet des Interessanten und Genialen so viel dar, dass man an ihm eine reiche Ausbente machen wird.

IV.

Die Société des Concerts de Musique vocale, religieuse et classique. Die Association des Artistes musiciens. Die grosse Oper. *Halévy.*

Ich habe vorhin von den französischen Aebten gesprochen, die Nichts für gute Kirchenmusik thun wollen. Sollte man nicht meinen, ich verläumde die ehrenwer-

Digitized by Google

then Geistlichen, wenn man in den glänzenden Saal von *Herz* tritt, während in demselben eben eines von den berühmten Concerten Statt finden soll, die der Prinz *von der Moskowa* dirigirt, und über welche ich in diesen Blättern bereits mehrfach berichtet habe? Da sitzen sie dicht am Orchester in geschlossenen Reihen, und zwar als Mitglieder der Gesellschaft, die ihren jährlichen Beitrag zahlen. Sonderbar! Wie es heisst, muss der Prinz alljährlich einen Zuschuss von 15,000 Franken machen, obgleich die Gesellschaft die vornehmsten und reichsten Mitglieder von Paris in sich fasst. Die Paar dürftigen Beiträge der Geistlichen sind also kaum der Erwähnung werth.

Die ebenfalls unter der Leitung des Prinzen *von der Moskowa* veröffentlichte Kirchenmusik hat sich bereits zu einem recht ansehnlichen Schatze herangebildet. Ich will hier nur das Interessanteste anführen. Die Ausgaben sind schön und billig, und die Werke werden sowohl einzeln wie in Bänden abgegeben. Von *Palestrina* sind erschienen: Magnificat zu drei Chören; Benedictus zu drei Chören; die Papst Marcel-Messe; Vierstimmige Messe (Aeterna Christi munera); Stabat zu zwei Chören (wird in der päpstlichen Capelle am Donnerstag und Freitag der Charwoche gesungen); Fratres ego enim, zu zwei Chören; Adoramus, vierstimmiges Motett; Pleni sunt coeli, dreistimmig; Populo meus, zu zwei Chören; Canite tuba, fünfstimmige Motette; Vinea mea electa, vierstimmig; Una hora non potuisti, vierstimmig; Tantum ergo, fünfstimmiges Motett; Tristis est anima, vierstimmig; Corporis mysterium, vierstimmiges Motett; Sicut erat, sechsstimmiges Motett; Dei mater alma, vierstimmiges Motett u. s. w. — Von *Allegri* sind erschienen: De lamentatione Jeremiae, vierstimmig; das Miserere. — Von *Arcadel*: Ave Maria, vierstimmig. — Von *Nanini*: Diffusa est gratia, vierstimmiges Motett. — Von *J. Handl (Gallus)*: Media vita, Motett zu zwei Chören; Adoramus, sechsstimmiges Motett; Ecce quomodo moritur, vierstimmiges Motett. — Von *Volkmar Leisring*: Filii et filiae, zu zwei Chören. — Von *Don Juan IV.*, König von Portugal: Crux fidelis, vierstimmig. — Von *Johann S. Bach*: Tantum ergo, vierstimmige Motette. — Von *B. Marcello*: Donde cotanto fremito, zweistimmiger Chor mit Orgelbegleitung; I cieli immensi narrano, Solo und Chor mit Orgelbegleitung; Ei fuor dell' acque, ein Terzettino mit Orgelbegleitung. — Von *F. Durante*: Christe eleison, vierstimmig. — Von *L. Leo*: Sicut erat, zehnstimmig zu zwei Chören mit Orgelbegleitung. — Von *Carissimi*: O felix anima, dreistimmige Motette; Surgamus, eamus, Trio mit Orgelbegleitung; Gaudeamus, Quartett mit Chor u. s. w. — Es wäre in der That traurig, wenn diese so vortrefflich organisirte und vom Prinzen *von der Moskowa* so musterhaft geleitete Gesellschaft eingienge; indess steht dies, zum Troste aei es gesagt, doch so bald nicht zu erwarten, da der Prinz der guten Sache sehr gern Opfer zu bringen scheint. — Die Mitglieder der Gesellschaft zerfallen in zwei Classen, und sind entweder executirende oder nicht executirende Subscribenten oder Ehrenmitglieder. Die Ersteren zahlen entweder 120 oder 60 Franken jährlich und haben alsdann, je nach dem Umfange ihres Beitrages, Ansprüche auf persönlichen Eintritt zu den Concerten und auf zwei Extrabillette. Mitglied kann Jeder werden, der von einer Dame Patronesse vorgeschlagen wird, die alsdann das Diplom gemeinschaftlich mit dem Director unterzeichnet. Die Gesellschaft zählt sechszig Ehrenmitglieder, die nur unter den ausgezeichnetsten Künstlern gewählt werden können. Im Ganzen finden jährlich zwischen Februar und Mai ungefähr sechs Concerte Statt.

Die zur Unterstützung hilfsbedürftiger Musiker begründete Association des artistes musiciens nimmt mit jedem Jahre mehr zu. Am 15. Januar 1845 besass sie bereits eine Rente von 1250 Franken, die auf das Zweckmässigste verwendet worden ist. Präsident ist immer noch Baron *Taylor*, und Vicepräsidenten waren auch für dieses Jahrtdie Herren: *Spontini*, *Habenek*, *Monnais*, *Tulou* und *Raoul*; Secretäre: *Bureau*, *Zimmermann*, *Bourger*, *Meyfred* und *Genevay*. Seit Januar 1844 zählt die Gesellschaft 300 neue Mitglieder; wie stark sie im Ganzen ist, weiss ich im Augenblicke nicht anzugeben, doch ist die Anzahl nicht unbedeutend. Man ist dieses Jahr allgemein gespannt auf das Musikfest, das alljährlich zum Besten dieses wohlthätigen Fonds in der grossen Oper gegeben wird. Wie man hört, soll *Spontini's* Vestalin aufgeführt werden, was allerdings passend wäre, da der Maestro bekanntlich seine sämmtlichen musikalischen Manuscripte dieser Gesellschaft geschenkt hat. *Haydn's* Schöpfung, die im vorigen Jahre bei jener Gelegenheit aufgeführt wurde, fand den Beifall nicht, den man erwartet hatte.

An der grossen Oper ist fortwährend Ebbe. *Halévy* hält sie fast allein aufrecht. Beinahe sämmtliche Opern, die in letzterer Zeit dort gegeben worden sind, waren von ihm. Charles VI., der längere Zeit verboten war, ist auf's Neue über die Bühne gegangen, und zwar mit ausserordentlichem Beifalle. Die neue Oper *Halévy's* soll dieser Tage im Theater Feydeau zur Aufführung kommen, woselbst die kleineren Werke, die seit Kurzem dort gegeben wurden, fast sämmtlich wirkungslos geblieben sind. Auf derselben Bühne wird auch nächstens eine komische Oper von *Hecké* aufgeführt werden.

V.

Allgemeine Bemerkungen über den Zustand der Musik in Paris. *Onslow.*

Die Musik ist in Paris durch Nichts so sehr heruntergekommen, als durch die Afterliebe, mit der man sie behandelt, oder besser, gemissbandelt hat. Sie ist hier durchaus nicht mehr Luxussache, sondern ganz eigentlich Bedürfniss, ohne den Meisten darum psychisch nothwendig zu sein. Man bedarf ihrer, weil sie nun einmal überall ist und weil ohne sie gewissermaassen ein Wirthschaftsstück fehlen würde. Jede Familie hat ihren Virtuosen, und jeder Virtuos wiederum seine Familie, die sich aber von jeder anderen dadurch unterscheidet, dass sie zu ihrem Stammhalter keine natürliche, sondern eine unnatürliche Anhänglichkeit hat. Es macht alsdann einen sonderbaren Eindruck, mitten unter diesem fastnachtähnlichen Treiben hin und wieder eine von jenen ernsten Gestalten wahrzunehmen, die lebendige Denkmale einer besseren Kunstepoche sind. *Georg Onslow* gehört zu je-

(Zu No. 3.)

Digitized by Google

nen ehrwürdigen Erscheinungen. Viele, die früher gleichzeitig mit ihm blühten, widerstanden den Anschwellungen des modernen Geschmackes nicht; er aber schreibt, als hätte die Zeit die Kunst nicht beleidigt oder als könnte sie diese nicht beleidigen, nach wie vor nur Gediegenes. Freilich lässt sich von einem Maximum in seiner Art kaum Anderes erwarten; allein wenn man bedenkt, wie verlockend der Beifall der Menge und wie klein der Kreis der Verehrer wahrer Kunst ist, so wird man einer That der Art die öffentliche Anerkennung gewiss nicht missgönnen. *Onslow's* Compositionen für Streichinstrumente waren im verflossenen Winter wiederum die Perlen vieler Concerte, und so lange Kunst existirt, werden sie stets Zierden derselben bleiben. Der grössere Theil unserer modernen Kammermusik besteht aus reflexionären Arbeiten, an denen das Gemüth des Autors fast gar keinen Antheil hat, und an denen das des Hörers, in Folge dessen, auch keinen Antheil nehmen kann. Die geschicktesten Combinationen sind gerade am Wenigsten geeignet, die Pulse in Bewegung zu setzen, und nur was den wahren Lebensbauch in sich trägt, kann wiederbeleben und schöne Empfindungen rege machen. *Onslow's* Musik trägt so ganz den Stempel der Wahrheit, dass sie empfängliche Gemüther stets in einen tieferregenden Wechsel von Schmerz und Freude, von Traurigkeit und Heiterkeit versetzt. Der edle Ernst, in welchem sie sich stets fortbewegt, schliesst den tiefen Humor nicht aus, der sich bei ihm aber nie in capriciösen Wendungen oder sonstigen Verstössen gegen die Schönheit ausdrückt und mehr im Grundtone des Stückes, als in dessen Einzelnheiten liegt. Zu *Onslow's* bewundernswerthesten Arbeiten gehört unstreitig sein 27. Quintett, ein wahres Meisterstück von Originalität und Schönheit, bei dessen Adagio ich im vorigen Jahre ein sonst ziemlich unruhiges Publicum in einem so lautlosen, characteristischen Schweigen sah, dass ich dem Grade des Beifalls, der sich nach solchen Symptomen in der Regel ungemessen zu erheben pflegt, mit Spannung entgegensah. Ich hatte mich nicht geirrt. Das durch Romanzen und triviale Salonstücke so sehr verwöhnte Publicum der *Schlesinger*'schen Zeitungsconcerte erhob einen wahren Lärm von Beifallsbezeugungen, und bewies, dass das Schöne seinen Tribut zwar unerbittlich, aber doch ohne Zudringlichkeit einfordert. Ich habe wohl später noch Gelegenheit, *Onslow's* Compositionen mehr im Einzelnen zu besprechen. Merkwürdig oder vielmehr characteristisch ist es, dass der in Deutschland so sehr verehrte Mann nie dessen Weichbild betreten hat. Wie Viele, die auch nur die Hälfte von seinen Aussichten und Ansprüchen auf Deutschland hatten, würden längst dorthin geeilt sein, um sich an einer am Ende so redlich verdienten Anerkennung zu erfreuen. So zeigt der wahre Künstler selbst in scheinbar unwichtigen Umständen, wie ihn überall nur das objective Interesse für die Kunst, und niemals die egoistische Absicht leitet.

In Deutschland soll von einem neuen Diapazon die Rede sein, mittelst dessen man die Stimmungen, die an verschiedenen Orchestern üblich sind, markiren könne. Ein solcher Diapazon ist hier längst als die Erfindung *Daniel Klein's*, des Directors der *Erard*'schen Fortepianofabrik, bekannt. Ich weiss zwar nicht, ob beide Instrumente einander gleichen, allein es dürfte vielleicht von Interesse sein, ihre Construction zu untersuchen, um sich für den Gebrauch des einen oder des anderen zu entscheiden. *Daniel Klein*, der seinen Posten bereits seit Jahrzehenden ehrenvoll bekleidet, gehört zu den Personen, die im Stillen manche vortreffliche Erfindung in's Leben gerufen haben, und die, ohne sich in die Reihe Derer zu drängen, die öffentlichen Dank verlangen, der Kunst überhaupt manchen wichtigen Dienst leisten. Seine Toebler, eine vortreffliche Claviersprielerin, gehört einer Schule an, von der ich oben schon gesprochen habe, der *Stamaty's*, deren Ruf in Paris täglich zunimmt. Von den besseren jüngeren Clavierspielern gehören hier wenigstens zwanzig jener Schule an. *Felix Bamberg.*

Necrolog.

Christian Urhan wurde am 16. Februar 1790 zu Montjoie bei Aachen geboren. Da er frühzeitig bedeutende musikalische Anlagen zeigte, so unterrichtete ihn sein Vater sehr bald im Violinspiele, und bereits in seinem fünften Jahre spielte das Kind, die kleine Geige an seinem Halse befestigt, in öffentlichen Concerten mit. Zur Belobnung seiner Fortschritte erhielt er bei einem Kinderfeste, am 10. Germinal des Jahres 7, von dem Magistrate zu Montjoie ein Ehrengeschenk. Von selbst lernte er alle Instrumente, die ihm in die Hände fielen; so das Horn, die Trompete, die Flöte, die Clarinette, die Bratsche, und später Clavier, Orgel, Violoncell, Guitarre. Im zwölften Jahre schrieb er Variationen für die Geige, welche allgemeinen Beifall fanden; bald darauf erschienen von ihm bei Simrock in Bonn Walzer für's Pianoforte.

Sechszehn Jahre alt, wurde er der Kaiserin Josephine vorgestellt und spielte ihr öfters auf der Bratsche vor; sie empfahl ihn an *Lesueur*, den Capellmeister in der kaiserlichen Capelle. Fünf Jahre brachte *Urhan* in *Lesueur's* Hause zu, wurde hier wie der Sohn gehalten, und machte in der Musik wie in den übrigen Wissenschaften die gründlichsten Studien.

Unter der Restauration, noch mehr aber seit dem Jahre 1830, wuchs sein Ruf immer mehr; häufig liess er sich auf der Geige, der Bratsche und dem Pianoforte öffentlich hören. Insbesondere liebte er *Mayseder's* Compositionen, dessen Schüler er auch wurde. In den Concerten des Conservatoriums trat er mit einer fünfsaitigen Altviole (in *C*, *G*, *D*, *A*, *E* gestimmt) auf, welcher er ganz neue, bezaubernde Effecte zu entlocken wusste. Sein Hauptinstrument war jedoch die in der neueren Zeit so vernachlässigte Viole d'amour, auf welcher er auch in *Fétis'* historischen Concerten mitwirkte; *Meyerbeer* schrieb eigens für ihn die bekannte obligate Begleitung der Romanze des Raoul im ersten Aufzuge der Hugenotten. Seine Stimmung der Bratsche war eine ganz eigenthümliche, und er vermochte in Folge derselben den Tönen mehr oder weniger Glanz, mehr oder weniger Sonorität zu verleihen. — Ein ferneres bedeutendes Verdienst erwarb sich *Urhan* durch die Verbreitung der Com-

Digitized by Google

positionen *Franz Schubert's*, die er eben so schwärmerisch liebte, als die *Beethoven*'schen, von welchen letzteren er z. B. das letzte Quartett, die neunte Symphonie mit den Chören und die grosse Vocalmesse zuerst zur Aufführung brachte. *Beethoven's* zwölftes Quartett führte er in der Kirche des heil. Vincent de Paul auf, wo er als Organist angestellt war.

Im Jahre 1816 war *Urhan* als Bratschist in das Orchester der grossen Oper eingetreten; 1823 ging er zur ersten Geige über, und später trat er an *Baillot's* Stelle als erster Sologeiger. Bald darauf entwickelte sich in ihm eine ziemlich mystische Anschauung der Tonkunst; verletzt durch die politischen Wirren, deren Zeuge er war, zog er sich endlich ganz von der Welt zurück, und fand allein noch in der Musik einen Strahl des himmlischen Lichtes, ein Bild des ursprünglichen Schönen, die Quelle alles Wahren und Guten. In einem Briefe an eine Freundin, geschrieben im Jahre 1836, spricht er sich auf merkwürdige Weise darüber aus. Wir theilen einige Stellen daraus mit. — „Jene Musik von *Beethoven*, *Weber*, *Schubert*, so schön sie auch ist, ist nur die Rinde, die grobe Hülle einer Musik ohne Töne, die Sie nicht kennen. Die Atmosphäre, welche Sie für gewöhnlich einathmen, gibt Ihnen keine Kunde davon; ich gestehe Ihnen, dass ich mich nicht enthalten kann, alle Leute, die jene Kenntniss nicht haben, mögen sie noch so viel Talent und sonstige treffliche Eigenschaften besitzen, als roh *(brutes)* zu betrachten. Ich verachte sie nicht, ich liebe sie: die allgemeine Liebe zu Allem, was vorhanden ist, woraus ich geschaffen bin, was mich belebt, beseelt, erwärmt und in mir überströmt, diese Liebe bindert mich, die Spinne zu zertreten und, wenn ich es vermeiden kann, auf dem Grase zu gehen. Wenn ich Sie von ganzem Herzen liebe ....., so wünsche ich, Ihnen mitzutheilen, Ihnen einzuimpfen jene Musik ohne Töne, jene Malerei ohne Farbe, jene Architectur ohne Gebäude, von denen ein begeisterter Mann im Alterthume gesagt hat: Kein Auge hat sie gesehen, kein Ohr hat sie gehört. Ich möchte mein Leben darum geben, könnt' ich Ihnen dies unschätzbare Gut verschaffen," u. s. w. —

Natürlich musste sich diese Richtung auch in *Urhan's* Werken kund geben; letztere sind oft originell, erscheinen aber dem Uneingeweihten leicht monoton. Wer sie jedoch genauer prüft, wird ihre Frische, ihren Schwung, die harmonische Tiefe darin nicht verkennen; die träumerische, melancholische Färbung der Gedanken ist nicht ohne Reiz, und bisweilen fahren leidenschaftliche Blitze hindurch. *Rameau*, *Bach*, *Händel* und *Beethoven* waren seine hauptsächlichen Vorbilder. Besondere Auszeichnung unter seinen Werken verdienen: zwei romantische Quintette; zwei romantische Duo's für Pianoforte zu zwei Händen; ein Duo für Pianoforte und Violine; die Pianofortestücke: Les Regrets, La Salutation angélique, Les Lettres. *Urhan* hat auch Lieder componirt, darunter eine Romanze auf zwei Noten.

Sein Privatleben war voll der grössten Seltsamkeiten. Die Erlaubniss, jene Stelle am Theater anzutreten, hatte er von seinem geistlichen Oberen nur unter der Bedingung erhalten, niemals einen Blick auf die Bühne zu werfen. Mit der grössten Strenge kam er dieser Verpflichtung nach; seine Blicke beschränkten sich auf seine Stimme und das Dirigentenpult; in den Zwischenacten las er fromme Bücher. — Eine schmerzhafte Krankheit zwang ihn, den Dienst aufzugeben; an den Folgen derselben verschied er zu Belleville bei Paris. Eine grosse Zahl Künstler wohnten seinem feierlichen Leichenbegängnisse bei.

(Nach dem Französischen des Dr. *G. Kastner.*)

Feuilleton.

Der König von Preussen hat dem Capellmeister *Henning* in Berlin für die Zueignung einer Festcantate, welche am Geburtstage des Königs in der königl. Academie zur Aufführung kam, die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Am 16. November vorigen Jahres fand zu Brüssel in der Augustinerkirche die feierliche Vertheilung von Preisen an die Zöglinge des Conservatoriums der Musik Statt. Der erste Preis in der Compositien besteht aus einem Lorbeerkranze und 10,000 Franken, wofür der Gekrönte vier Jahre lang in Deutschland, Frankreich und Italien reisen muss, um sich in seiner Kunst auszubilden. Es erhielt diesen sowohl, als den ersten Preis im Orgelspiele, der zwanzigjährige Israelit *Abraham Samuel* aus Lüttich.

Maindron in Paris hat eine Büste von *Beethoven* gefertigt, welche ein kleines Meisterwerk sein soll.

Eine komische Oper in einem Aufzuge: „Die Amazone," Buch von *Sauvage*, Composition von dem Lieder- und Romanzencomponisten *Thys*, hat wegen ihrer hübschen Musik in Paris recht angesprochen.

Der bekannte holländische Componist *A. Berlyn*, Orchesterchef des Theaters zu Amsterdam, ist jetzt in Paris, um seine Werke dem dortigen Publicum vorzuführen. — Er hat schon sehr viel geschrieben, über 150 Werke, darunter fünf Opern, ein Oratorium, eine Messe, mehrere Concertstücke für verschiedene Instrumente. Eine seiner Opern: „Der Schatzgräber" wurde 1841 zu Amsterdam mit vielem Beifall gegeben. 1843 erhielt *Berlyn* den Orden der Eichenkrone. 1844 liess *Fétis* im Conservatorium zu Brüssel eine grosse Triumph-Ouverture von ihm aufführen, die sehr gefiel. Er hat eben jetzt eine neue Oper vollendet: „Der Kobold von Culloden."

Der Wiener Männergesangverein hat seinem Gründer und Director, dem auch als Redacteur der Wiener Musikzeitung bekannten Dr. *August Schmidt*, einen silbernen Ehrenbecher zum Geschenk gemacht.

Der aus Berlin gebürtige Musikdirector *C. G. Rupsch*, Schüler von *Zelter*, *L. Berger*, *B. Klein* und *Bach*, hat, seiner Gesundheit halber, die Stelle als Director der von dem niederländischen Musikvereine gestifteten Academie für Gesang, so wie als Capellmeister des grossen Concertinstitutes „Eruditie musica" zu Rotterdam niedergelegt. Er lebt jetzt wieder in Berlin und beschäftigt sich mit der Ertheilung von Gesangunterricht.

Todesfälle. Am 15. December v. J. starb in Pesth *Carl Angel. v. Winkler*, ein beliebter Pianofortespieler, Componist und Musikalienhändler, 58 Jahre alt. — In Speier starb der dasige Domorganist und Componist *Hammer*; — in Versailles der ehemalige Pariser Opernsänger (namentlich an der komischen Oper) *Fay*, 79 Jahre alt. — In Wien starb der Componist und Pianofortespieler *Hieronymus Payer*, 58 Jahre alt.

Auf dem Drurylane-Theater ist eine neue Oper von *Adam* (Buch von *St. Georges*), unter dem Titel: „La fille de marbre" mit getheiltem Beifall aufgeführt worden.

Digitized by Google

Ankündigungen.

Neue Musikalien

im Verlage von **C. F. Peters**, Bureau de Musique in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Bach, J. S., Compositionen für die Orgel. Kritisch-correcte Ausgabe von F. K. Griepenkerl und F. Roitzsch. Vierter Band	3	—
Inhalt: Nr. 1. Präludium et Fuga. G dur	—	10
„ 2. Präludium et Fuga. G dur	—	10
„ 3. Präludium et Fuga. D dur	—	15
„ 4. Toccata et Fuga. D moll	—	12
„ 5. Präludium et Fuga. C moll	—	7
„ 6. Fuga. C moll	—	10
„ 7. Fuga. G moll	—	7
„ 8. Fuga. H moll	—	7
„ 9. Fuga. C moll	—	7
„ 10. Canzona. D moll	—	7
„ 11. Fantasia. G dur	—	12
„ 12. Fantasia. C moll	—	5
„ 13. Präludium. A moll	—	7
„ 14. Trio. D moll	—	5
— — Compositions pour le Pianoforte sans et avec accompagnement. Oeuvres complettes. Liv. 11	4	—
Contenu: Concert (en Ré mineur) pour 3 Claveçins, avec 2 Violons, Viola et Basse. — Première édition, soigneusement revue, métronomisée, enrichie de notes sur l'exécution et accompagnée d'une préface par F. K. Griepenkerl sen. Partition	2	—
Parties	2	10
3 Claveçins seuls	1	20
2 Violons, Viola et Basse seul	—	20
— — Compositionen für die Orgel, eingerichtet für das Pianoforte zu 4 Händen von F. X. Gleichauf. Heft I enthält: Passacaglia in C moll. — Pastorale in F dur. — Präludium et Fuga in C dur	1	—
Heft II enthält: Präludium et Fuga in G dur. — Präludium et Fuga in A dur. — Fantasie et Fuga in G moll.	1	10
André, J. B., et **B. F. Beckmühl**, 2me Duo. Fantaisie brill. pour Piano et Violoncelle sur des motifs de l'Opéra: „La Sonnambule" de V. Bellini. Op. 34.	1	—
Beckmühl, B. E., 4 Mélodies caractérist. pour Violoncelle avec accomp. de Piano dédiées à Mlle Lise B. Christiani. Nr. 1. Chant romantique	—	16
„ 2. Sérénade morcsque	—	16
„ 3. Prière	—	16
„ 4. Bolero	—	14
Hasse, J. A., To Deum laudamus (D dur) für Chor- und Solostimmen in lateinischem und deutschem Texte, mit Begleitung des Orchesters und der Orgel. — Nach dem im Königl. Sächs. Kirchen-Archiv befindlichen Originale. Deutscher Text von G. W. Fink.		
Partitur	2	15
Orchester-Stimmen	2	10
Singstimmen	1	—
Clavier-Auszug	1	15
Kugler, Trio pour Piano, Violon et Vcelle. Op. 2.	1	12
Müller, A. E., Instruct. Uebungsstücke in fortschreitender Ordnung für das Pianoforte. — Neue rechtmässige Originalausgabe mit vollständiger Bezeichnung des Fingersatzes. Heft 1, 2, 3, 4, 5, 6 à	—	15
Reissiger, C. G., 16me Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 170	2	—
Walch, Pièces d'Harmonie pour Musique militaire. Livr. 31	3	10

Im Verlage von **Siegel & Stoll** in Leipzig ist erschienen:
Liebeswunsch-Galopp für das Pianoforte, über das Lied: „Wenn du wärst mein eigen" u. s. w. 7½ Ngr.

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist so eben erschienen und in allen Musikalien- und Buchhandlungen des In- und Auslandes zu haben:

Schmolke und Bakel.

Komische Oper in einem Act,
frei nach Langbein's Gedicht bearbeitet
von
W. A. Wohlbrück.
Musik von
Eduard Tauwitz.

Op. 21. Clavierauszug mit vollständigem Text.
Preis 2⅓ Thlr. = 4 Fl.

Grosse und kleinere Bühnen, so wie Privat-Theater haben diese dem allgemein beliebten Componisten vorzüglich gelungene Operette mit dem glücklichsten Erfolge aufgeführt, und ein vollständiger Clavierauszug, welcher vermöge seiner zweckmässigen Einrichtung die Aufführung dieses höchst ansprechenden Tonwerks in musikalischen Familienzirkeln sehr erleichtert, wird daher allen Gesangfreunden eine höchst willkommene Erscheinung sein.

Die mit ranschendem Beifall vom Publicum und mit entschiedenstem Lob von der Kritik auch wiederholten öffentlichen Aufführungen aufgenommene

Zweite Concert-Symphonie von **H. Litolff** für Piano und Orchester, Op. 22,
und desselben reizende
Tarantelle calabraise pour Piano, Op. 25,
erscheinen baldigst in unserem Verlage.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikalienhandlung.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

De Beriot et **Osborne**, Second grand Duo pour Piano et Violon sur Guillaume Tell. Op. 53.
Bertini, H., 25 Etudes dédiées à J. B. Cramer.
Burgmüller, Fr., Rondo en forme de Galop sur la Barcarolle. Op. 90.
— — Fantaisie brillante sur la Barcarolle. Op. 91.
— — Les Parisiennes, 3 nouvelles Polka. Nr. 1. L'enjonée. Nr. 2. La coquette. Nr. 3. La gracieuse.
— — Rondolette sur la Sonnambula.
— — La Redowa, nouvelle valse.
Briccialdi, J., Caprice sur Giovanna d'Arco. Op. 34.
Herz, H., Nouvelle Tyrolienne variée. Op. 134.
Liszt, F., Jeanne d'Arc au bucher, Ballade.
— — Fest-Cantate für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet.
Mussard, Le diable à quatre, Quadrille.
Prudent, E., Caprice Etude sur I Puritani. Op. 24.

Zur geneigten Beachtung.

Meine verehrten Herren Correspondenten ersuche ich hiermit ganz ergebenst, Ihre Briefe an mich jederzeit nach **Apolda** adressiren zu wollen, Paquete aber durch eine der verehrlichen Buchhandlungen in **Jena** an mich gelangen zu lassen.

Wickerstädt bei Apolda, im Januar 1846.

Dr. Keferstein.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten Januar. **Nr. 4.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Cassel. Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Compositionen für die Orgel.

Wilh. Fr. Bach: Concert für die Orgel mit zwei Manualen und Pedal. Leipzig, C. F. Peters. ⅔ Thlr.

Ein Musikstück ganz eigener Art liegt hier vor uns. Friedemann, der älteste Sohn Meister Sebastian's, ist dessen Verfasser. Nach dem Titel und der Vorrede des Herausgebers, Herrn Griepenkerl's, schrieb der Vater des Sohnes Werk ab, und nach diesem Autograph ist diese Ausgabe veranstaltet. Herr Griepenkerl sagt unter Anderem über dieses Tonstück: „Ueber den Werth dieses Werkes würde uns die eigenhändige Abschrift von J. S. Bach nicht in Zweifel lassen, wenn wir ihn auch nicht selbst zu erkennen vermöchten. Er, der so viel Grosses zu schreiben hatte und die Werke seiner Söhne gewiss nicht aus väterlicher Liebe überschätzte, hielt diese Composition für würdig, sie durch seine eigene Abschrift dem Untergange zu entreissen. Hiermit hat er ein Urtheil darüber abgegeben, dem wir nichts entgegenzusetzen vermögen, wie viel Verschiedenheit sich auch in Geist und Styl, verglichen mit den Orgelcompositionen des Vaters, hier finden mag.“ Wir begreifen nicht, wo Sebastian Bach bei seinen so grossen Beschäftigungen die Zeit zum Abschreiben dieses Concertes hernahm, und obwohl wir keinesweges die Aechtheit der Angabe bezweifeln, so wundern wir uns desto mehr, wie der Vater in dem Werke des überdies genialen Sohnes Sätze wie z. B. S. 4 — 5, 10, 12, System 3, 4 dulden konnte. So schön das Largo auch als Tonstück gelten mag, so ist darin doch nichts Orgelmässiges zu finden, und die Figur S. 12 keine Orgelfigur, des Anfangs ganz zu geschweigen. Dass ein fleissiges Studium des vorliegenden Werkes die beste Vorbereitung für den richtigen Vortrag von S. Bach's Orgelcompositionen abgeben könne, wie der Herausgeber meint, möchten wir nicht behaupten; es bleibt interessant, die ganz andere Richtung des begabten Sohnes in Behandlung des Instrumentes und dessen Satzweise kennen zu lernen, aber zum Vortrage dieses Tonstückes wird sich der Verehrer S. Bach'scher Orgelmusik nicht entschliessen und der Componist sich dasselbe, ohne sich vom rechten Wege zu verirren, nicht zum Vorbilde wählen können.

J. F. Schwenke: Choral-Vorspiele. Hamburg, bei dem Verfasser. 3 *Mgl.* 12 *ßl.*

Diese Sammlung bietet 75 Vorspiele zu eben so viel neu aufgenommenen Chorälen des neuen Hamburger Gesangbuches. Sie bestehen in kleinen Sätzen, denen gewöhnlich einige Choralstrophen zu Grunde liegen, sind in guter Contrapunctmanier geschrieben und dürften auch als Uebung im Triospiele für Anfänger wohl zu benutzen und zu empfehlen sein.

J. Katterfeld: Vier Orgelstücke. Op. 7. Schleswig, bei M. Bruhn. 10 Ggr.

enthaltend: *a)* Vorspiel zum Choral: „Vom Himmel hoch,“ als Trio bebandelt; *b)* fugirtes Nachspiel; *c)* Andante; *d)* Thema („O sanctissima“) mit Veränderungen. Sämmtliche Tonstücke sind recht brav gearbeitet. Obgleich die Variationenform dem Instrumente wenig günstig ist, so möchten doch die hier beregten Variationen zu den besseren Erzeugnissen dieser Gattung gehören.

E. F. Gäbler: Introduction und Fuge zu vier Händen. Op. 10. Berlin, bei Trautwein. 12½ Sgr.

Ein fleissig gearbeitetes, kräftiges Musikstück, dabei leicht ausführbar und deshalb besonders geeignet, angehende Orgelspieler weiter zu fördern.

G. W. Körner: Postludien-Buch. Erster Band. Erfurt, bei G. W. Körner. Subscriptionspreis 1 Thlr.

Wie viele Sammlungen von Orgelstücken der thätige Herausgeber des Postludienbuches schon der Welt übergeben, hat man beinahe Mühe sich zu erinnern, und fast scheint es, dass deren Zahl sich immer noch vermehren wolle, denn ausser dem angehenden und dem wohlgeübten Organisten, der Fugenschule, dem Präludienbuche, dem Orgelfreunde, sind schon wieder einige neue Erscheinungen sichtbar, als z. B. der Orgelvirtuos, das neue Orgeljournal, obiges Postludienbuch, und wer weiss, was noch im Anzuge ist. Durch diese vielen Unternehmungen möchte jedenfalls des Guten zu viel gethan sein; ist auf der einen Seite nicht zu leugnen, dass Herr Körner in jeder Sammluug manches Branchbare gibt, so stellt sich aber auf der anderen oft das Gegentheil heraus, und so erfreulich es ist, die Orgelliteratur auf so thätige Weise gefördert zu seben, um so betrübender muss

Digitized by Google

es auch sein, neben dem Guten so viel Mittelgut und Stümperhaftes zu bemerken. Nach unserer Ansicht hätte sich der Verfasser mit all' seinen Unternehmungen auf zwei Hauptsammlungen beschränken sollen, damit die Kräfte nicht so sehr zersplittert würden und eine strengere Auswahl, Sonderung und Anordnung des Stoffes immer möglich blieb, denn Viel und Gut ist selten beisammen. Gäbe Herr Körner die Hälfte der Stücke, die ein Band enthält, und vor Allem auf drei Systemen — eine Hauptsache für Orgelspieler —, so würde man eher zufrieden gestellt werden.

Durch das in Masse Veröffentlichen von Orgelstücken, einer Musikgattung, welche alle Vorsicht erheischt, kann es nun freilich nicht fehlen — der sich einschleichenden Incorrectheiten gar nicht zu gedenken —, dass dies oder jenes tüchtige Werk wohl gar übersehen, hingegen ein für die Orgel nicht bestimmtes eines Altmeisters als dahin gehörig gedruckt wird u. s. w. Zum Beweise des Letzteren sei die im Postludienbuche unter Nr. 11 mitgetheilte Fantasie und Fuge von Bach erwähnt, welches Tonstück von Bach nichts weniger als für die Orgel geschrieben ist, sondern für das Clavier, wie es denn auch in der Gesammtausgabe Bach'scher Claviersachen (Leipzig, Peters) Band 4 unter Nr. 7 seinen rechten Platz hat. Möge Herr Körner einmal anhalten, sich umschauen auf dem durchlaufenen Wege seiner Unternehmungen in diesem Fache, sonst möchten die Käufer seiner Verlagswerke für die Orgel endlich müde werden und die Lust verlieren, sich in ihnen für sie Geeignetes zu suchen.

J. S. Bach's Compositionen für die Orgel. Band 3. Leipzig, Peters. 3½ Thlr.

So eben kommt uns noch der dritte Band der Gesammtausgabe zur Hand und wir greifen mit Vergnügen darnach, eingedenk der bereits besprochenen ersten zwei Bände, welche des Vorzüglichen so viel enthalten.

Aus Nachstehendem, dem wir die Aufeinanderfolge der Tonstücke der Vorrede nach, und die letztere selbst hier und da dabei zu Grunde legen, wird sich ergeben, in wie weit unseren Erwartungen im vorliegenden dritten Bande entsprochen worden ist.

Nr. 1. Präludium und Fuge in Esdur, aus den Clavierübungen entnommen. Die Fuge besonders ist ein unbestreitbar köstliches Werk; das Präludium enthält, die etwas altmodischen Schlüsse abgerechnet, sehr Werthvolles, und verlangt seiner eigenthümlichen Schreibweise wegen einen sicheren gewählten Vortrag und einen erfahrenen umsichtigen Spieler. Der Verfasser des Vorwortes, Herr Dr. Griepenkerl, spricht sich hierbei wieder über die Bedeutung des Ausdrucks: „Organo pleno" aus. Wir verbreiteten uns in unserer ersten Besprechung nicht weiter über denselben, finden hier aber Gelegenheit, unsere Ansicht darüber mitzutheilen.

Es wird unter Anderem gesagt: „Man soll hier nämlich das Orgelwerk mit seinen drei Clavieren und den Pedale zur Darstellung gebrauchen, nicht aber gleichzeitig alle klingenden Stimmen, welche Meinung, wenn sie sich gebildet hätte, schon durch die Angabe von forte und piano S. 3 und 6 aufgehoben würde. Noch näher deuten die Zwischensätze des Präludiums und die drei Theile der Fuge darauf hin, weil sie in Form und Geist weit genug von einander abweichen, um den Gebrauch abwechselnder Claviere und verschiedener Register zu rechtfertigen." Nicht alle grösseren Orgeln besitzen drei Claviere, und auch der kräftigste Spieler würde bei einem langen figurirten Satze sich für die Koppelung dreier Claviere höflichst bedanken; denn das dritte Clavier, welches durch die Koppelung das Spiel sehr erschweren hilft, bietet für die volle Orgel vermöge seiner im Verhältniss unbedeutenden Wirkung wenig Erfolg für die aufzuwendenden Kräfte.

Obwohl aus den oben angeführten Worten nicht klar hervorgeht, ob der Verfasser die Koppelnog im Sinne hat oder nicht, da es sich in dieser Hinsicht für das Spiel gleich bleibt, ob man voll oder nicht voll zieht, so möchte wohl das Letztere anzunehmen sein; wir würden aber für den vorliegenden Satz und überhaupt für jedes derartige Bach'sche Werk, das Clavierwechsel in Anspruch nimmt, Organo pleno bei drei Clavieren folgendermaassen verstehen: Haupt- und Oberwerk gekoppelt und voll gezogen, nach Befinden mit oder ohne Schnarrwerke; Brustwerk im Verhältniss stark und nicht gekoppelt. Das Forte ohne Pedal käme dann dem Oberwerke, dasjenige mit Pedal dem gekoppelten Hauptwerke zu; das Piano könnte theils auf dem Brustwerke, theils auf dem Oberwerke ausgeführt werden.

Eine weitere Mittheilung über die Registratur, für Orgelfreunde, die mit den Orgelcompositionen Bach's weniger bekannt sind, — dies ist des Verfassers Ansdruck, er kommt uns übrigens seltsam genug vor; wird denn ein Anderer, als ein mit Bach's Compositionen hinlänglich Vertrauter, sich an dessen hohe Kunstwerke wagen können? — möchten wir übergeben, doch finden wir ebenfalls wieder nichts Befriedigendes darin. Das Oberwerk (bei uns oben das Brustwerk genannt) soll mit 8- und 4füssigen Stimmen enger Mensur, das Positif (unser Oberwerk) mit kräftigern 8- und 4füssigen, das Hauptwerk mit allen 16-, 8- und 4füssigen starken Stimmen versehen werden, ohne Mixturen und Schnarrwerke, dazu das Pedal alle 32-, 16- und 8füssige Stimmen, auch die Posaunen 32 und 16 Fuss erhalten. Dazu wird sich kein Orgelspieler verstehen können; wir wollen nur bemerken, dass der dadurch erlangte Effect ein sehr magerer sein muss, zu dem das Pedal in keinem Verhältniss steht und widerlich klingt. Nebenbei gesagt, würde durch solche Registratur kein Bach'sches Stück für volle Orgel in seiner Macht und Kraft sich hinstellen lassen und dabei gerade die Hauptsache verfehlt werden. Am besten ist es, alle Angabe von Registratur zu vermeiden, wenn nicht ein besonderer Fall dieselbe nöthig macht, und deren Wahl dem tüchtigen Künstler zu überlassen, der dann immer das Rechte zu treffen wissen wird.

Nr. 2. Toccate und Fuge in Fdur (schon früher bei Peters gedruckt). Ein höchst grossartiges Werk, das wenn man erst die beiden langen Orgelpuncte auf der Tonica und Dominante nebst dem Pedalsolo im Rücken hat, dem Spieler Freude machen muss. Die ganze Erklärung des Verfassers über das im Pedalsolo anzutreffende hohe *F* u. s. w., so wie dass Krebs sich die Sache appl

Digitized by Google

cabel gemacht habe, interessirt nur wenig. Die Stelle ist dem geschickten Spieler ein Leichtes anszuführen, wenn ihm auch das *F* auf dem Pedale mangeln sollte, welches heutzutage noch nur selten angetroffen wird. Indess geht nicht blos das Altenburger Pedal nur bis zum *C* — der Verfasser sagt nämlich: „Die Pedale der Orgeln gehen höchstens bis zum eingestrichenen *D*, das Altenburger nur bis zum *C*, und Bach schrieb in diesen Stellen bis zum eingestrichenen *F*, was sich auf dem Pedal keiner einzigen alten Orgel findet," — sondern fast die aller alten Orgeln.

Nr. 3. Toccate und Fuge in D moll, doriseh? (schon durch die frühere Peters'sche Ausgabe bekannt). Um den Effect zu erreichen, den die allgemein geschätzte Toccate bietet, lassen die Orgelvirtuosen gewöhnlich die Fuge weg, da sie nicht zu dessen Vermehrung, sondern zum Gegentheil beitragen möchte. In gegenwärtiger Ausgabe ist zugleich der Clavierwechsel angegeben. In der Vorrede wird bemerkt, dass die Abwechselung zwischen Oberwerk und Rückpositiv vom Meister selbst so angegeben sei, und könne man aus der besonderen Art dieses Weebsels mit Sicherheit abnehmen, wie man für beide Claviere registriren müsse u. s. w. Die Fuge wird nach geböriger Verstärkung des Pedals auf dem Hauptwerke gespielt und zwar Organo pleno in des Verfassers Sinne. Auf diese Weise würde man, wie schon oben angeführt, ein Bach'sebes Werk von solcher Bedeutung nie in seiner wahren Grösse zu Gehör bringen, was aber nach unserer oben ausgesprochenen Weise durch die Koppelung und durch das Registriren mit Mixturen erreicht wird.

Nr. 4. Präludium und Fuge in D moll. Von diesem Werke spricht der Verfasser: „Sehr merkwürdig ist, dass die Fuge von Bach selbst auch noch für die Violine bearbeitet wurde. Sie findet sich in dieser Gestalt in der ersten der bekannten sechs Sonaten für Violine allein, und ist hier in G moll transponirt, weil sie aus D moll auf der Violine nicht gespielt werden konnte. Das Präludium ist ein völlig anderes, und in der Fuge sind alle Stellen geändert, die für die Violine nicht applicabel waren; ausser diesen Abweichungen aber ist die Uebereinstimmung ausserordentlich gross. Uebrigens möchten sich wenige Themata finden lassen, die eine Bearbeitung für zwei so verschiedene Instrumente, wie Orgel und Violine sind, gestatten." Sollte denn Bach diese Fuge wirklich für die Orgel bestimmt haben? Nein, es ist keine Spur von Sebastian'schem Orgelstyl darin zu finden; das Präludium ist vollends ohne Zweifel für das Clavier geschrieben; würde denn Bach, abgesehen davon, dass das Präludium sehr unbedeutend ist, bei einer Orgelcomposition die Anwendung des Pedals gänzlich umgangen haben, wie hier? Abermals nein!

Nr. 5. Präludium und Fuge in G moll (schon früher bei Peters erschienen). Das Präludium besteht zumeist aus Laufwerk, und enthält nichts Besonderes; die Fuge dagegen ist ächt Bachisch.

Nr. 6. Fantasie und Fuge in C moll. Wird zum ersten Male mitgetheilt, und zwar nach einer Abschrift aus Krebs' Nachlasse. Der Verfasser zählt dieses Werk zu den vortrefflichsten von Bach; doch möchte dies nur von der Fuge gesagt werden.

Nr. 7. Präludium und Fuge in C dur. Nach Abschriften zum ersten Male gedruckt. Das Präludium, obwohl einige Bach'sche Züge enthaltend, ist höchst unbedeutend; die Fuge behandelt zwei Themata, von denen das erste wohl aus einer besonderen Laune des Compouisten hervorgegangen sein mag; das zweite, nach einem Zwischensatze, belehrt zur Genüge, dass Bach dieses Tonstück nicht für die Orgel geschrieben haben kann. Wo die Orgelvirtuosen Gelegenheit finden sollen, in diesem Werke ihr Instrument von der glänzendsten Seite zu zeigen, da eine reiche Abwechselung der Stimmen und Claviere sowohl durch den Geist als durch die äussere Einrichtung begründet wäre, wie der Verfasser meint, vermögen wir nicht zu entdecken.

Nr. 8. Toccata und Fuge in C dur. (Nach Abschriften.) Derselbe Vorwurf trifft diese Nummer; die ganz claviermässig geschriebene Toccata und die Fuge mit ihrem Trompetenthema beweisen hinlänglich, dass man in diesen Tonstücken keine Orgelcompositionen Bach's vor sich hat.

Nr. 9. Präludium und Fuge in A moll. }
Nr. 10. Präludium und Fuge in E moll. } Beiden

Sätzen, wovon der erste durch eine Peters'sche alte Ausgabe schon bekannt, können wir auch nichts weiter nachrühmen, als dass sie von Bach sein sollen, und wenn dies der Fall ist, wohl hier am unrechten Platze stehen. Wir legen den Herren Herausgebern der Bach'schen Orgelcompositionen dringend an's Herz, mit der Wahl der Tonstücke höchst behutsam zu Werke zu gehen; Bach, der uns nur in den Nummern 1, 2, 3, 5 (Fuge), 6 (Fuge), wie wir ihn sonst kennen und verehren, entgegentritt, wird Niemand Verirrungen zeihen wollen, wie sie uns in den Tonstücken unter Nr. 7, 8, 9, 10 zu Gesicht kommen; spricht doch Forkel selbst, dass dieser Meister Kirche und Haus, Clavier und Orgel wohl von einander zu trennen wusste, dass er für beide Instrumente ein Anderer war, — wie könnten daher Sätze, wie die zuletzt genannten, als von ihm für die Orgel bestimmte angenommen werden?

H. Schellenberg.

Nachrichten.

Cassel. Vor einigen Monaten trat hier Fräul. *v. Ottenburg* vom Hoftheater zu Weimar als Gast in den Rollen der Amina (Nachtwandlerin), Agathe (Freischütz), Norma, und Elvira (Puritaner) auf. Ihre im Ganzen dankenswerthen Leistungen wurden durch eine unvortheilhafte Disposition der Stimme beeinträchtigt, in Folge deren die Sängerin es nicht vermochte, die Töne ihrer an sich weichen und wohlklingenden Stimme stets klar, rein und frei hervortreten zu lassen. Namentlich war beim ersten Debut die Stimme auffallend belegt und die Intonation hin und wieder zu hoch, und wenn auch dieselbe später stärker hervortrat, so fehlte doch bei dem Vortrage der langsamen Passagen den Tönen die befriedigende Entwickelung und erforderliche Klangdauer. Fräul. *v. Ottenburg* fand übrigens wohlwollende Anfnahme.

Digitized by Google

Am 8. August v. J. gab Herr Musikdirector *Gebhardi* aus Erfurt in der St. Martinikirche ein Orgelconcert, in welchem er nur Werke seiner Composition, nämlich zwei Fantasieen, eine Doppelfuge, mehrere Durchführungen der Choralmelodie: „Strafe nicht, o Heiligster," wie auch eine Fantasie über ein gegebenes Thema (die Choralmelodie: „In dich hab' ich gehoffet, Herr"), ein Trio und eine Cantate für Chor- und Solostimmen mit Orgelbegleitung zu Gehör brachte. Der Concertgeber bewährte sich in seinen Leistungen als einen erfahrenen Virtuosen und fleissigen Componisten. Seine achtungswerthe contrapunctische Fertigkeit ergibt sich zum Theil schon aus mehreren seiner im Druck erschienen Werke, z. B. aus der „Theoretisch-practischen Orgelschule" (2 Bände. Erfurt, beim Verfasser, und Leipzig, bei Hartknoch). Die Solopartieen der Cantate wurden von Opernsängern und die Chöre von der Singacademie, nach einer nur kurzen Vorbereitung und unter der umsichtigen Leitung des Herrn *Wiegand*, recht lobenswerth ausgeführt. Die Orgelpartie hierzu führte der Concertgeber mit vieler Gewandtheit und Geschmack selbst aus.

Am 20. sahen wir hier zum ersten Male: „Die Bräute von Venedig," grosse Oper in vier Acten, nach dem Englischen frei bearbeitet von *Carl Klingemann*, Musik von *Julius Benedict*. Der Autor des Tonwerkes, bereits seit geraumer Zeit als Claviervirtuos wie auch als Componist rühmlichst bekannt, hat in diesem umfangreichen Werke sehr Verdienstliches geleistet. Wenn gleich die Musik an und für sich nicht populär zu nennen ist und aus diesem Grunde bei dem grösseren Publicum wohl nicht leicht sich allgemeine Geltung verschaffen wird, so wird doch der musikalisch gebildetere Theil des Publicums dem fleissigen und talentvollen Componisten die verdiente Anerkennung zollen und in jeder Nummer des Tonwerkes nicht allein das beste Streben, sondern auch die verständige Umsicht zu schätzen wissen, mit welcher der Tonsetzer bei der musikalischen Bearbeitung des Textes verfahren ist. Derselbe bietet namentlich in formeller Beziehung viel Schätzenswerthes dar. Was indess den Stoff anbelangt, so erscheint er uns nicht überall für die Scene ausreichend, wenigstens in der Ausdehnung von vier Acten nicht effectreich genug. Namentlich bei einer sogenannten „grossen" Oper (ohne Dialog) wird dem Hörer, zumal wenn ihm nicht die älteren, mehr cantabilen Tonsatzformen (Arien, Cavatinen, Duette, Terzette u. dergl.) vorgeführt werden, am Meisten das Bedürfniss fühlbar, den Fortgang der Handlung durch sichtbare Ereignisse weiter bestimmt zu sehen. Diesem Bedürfniss hätte aber in dem Werke wohl mehr entsprochen werden können. Davon abgesehen, sind manche Sätze der Composition zu einförmig, zu farblos und zu wenig von dem belebenden melodischen Elemente durchdrungen, dagegen manche andere recht gelungen, characteristisch und geschmackvoll instrumentirt. Ausserdem enthält das Werk auch einzelne effectvolle Momente der Scenerie. Sowohl auf das Gelingen dieses mehr äusserlichen, aber integrirenden Theils der Darstellung, als auf die musikalische Aufführung war eine höchst lobenswerthe Sorgfalt verwendet worden. Die Hauptrollen der „Francesca" und „Naama" waren in den Händen der Damen *Eder* und *Löw*, die Partieen des „Ruggiero," „Soranzo" und „Leonzio" wurden von den Herren *Derska*, *Biberhofer* und *Föppel* ausgeführt. Die Aufführung der Oper war gelungen.

Am 21. gewährte uns Herr Oberorganist *E. Köhler* aus Breslau durch sein ausgezeichnetes Orgelspiel in der St. Martinikirche einen hohen Kunstgenuss. Die Stücke, welche er zum Vortrage gewählt hatte, waren 1) Festfantasie über Te deum laudamus von *E. Köhler;* 2) Fuge von *S. Bach* (Dis moll); 3) Variationen über ein Thema aus Faust von *Spohr*, componirt von *E. Köhler;* 4) Präludium und Fuge von *Mendelssohn Bartholdy;* 5) Freie Bearbeitung eines aufgegebenen Thema's (des Chorals: „Ein' feste Burg"); 6) Fantasie von *A. Hesse;* 7) Variationen über die russische Volksbymne von *E. Köhler;* 8) Festfantasie über das „Hallelujа" aus *Händel's* „Messias." Die Wahl der Stücke war vortrefflich und die Ausführung derselben meisterhaft.

Am 25. sahen wir Fräul. *Grünberg* vom Hoftheater zu Schwerin zuerst als Alice in „Robert der Teufel." Die Darstellung der jungen Künstlerin war im Ganzen ansprechend. Fehlt ihr auch noch die nöthige Routine in Gesang und Spiel, so ist sie doch von Natur reich begabt, und insbesondere wirken die Reinheit und Weichheit der höheren Töne ihrer Stimme auf das Ohr des Hörers wohlthuend und anziehend. Dem Vortrage fehlt es zwar im Ganzen nicht an Wärme des Gefühls und Zartheit der Empfindung; selbst die rein musikalische Auffassung ist eine im Allgemeinen richtige und anmuthige; aber dessen ungeachtet fehlt den musikalischen Darstellungen bisweilen der höhere und vorzugsweise der formell schöne Zusammenhang, was zunächst in dem Mangel an gehörigen Gesangstudien seinen Grund haben mag. In ihrer zweiten Gastrolle, als Beatrice in den „Ghibellinen," zeichnete sich Fräul. *Grünberg* im dritten und vierten Acte besonders vortheilhaft aus. Sie entwickelte namentlich mehr Stärke und Beweglichkeit der Stimme, als bisher. Als Euryanthe in der gleichnamigen Oper hatte sie sich zwar eine höchst schwierige Aufgabe gestellt, die sie bei Weitem noch nicht zu lösen vermag, doch machte sie in einzelnen Piecen ihre schon erwähnten vortheilhaften Eigenschaften in höherem Grade geltend, als vorher, so dass sie schon während der Vorstellung durch erhöhten Beifall und nach Beendigung der Oper durch Hervorruf ausgezeichnet wurde. In der Partie des Königs Ludwig trat Herr *Krieg* vom Hoftheater zu Hannover als Gast auf. Herr *Krieg* singt zwar rein, aber sein Vortrag ist auffallend monoton, kalt und überhaupt unbefriedigend. Die übrigen mitwirkenden Sänger, namentlich Fräul. *Löw* (Eglantine), Herr *Derska* (Adolar) und Herr *Biberhofer* (Lysiart), waren um das Gelingen ihrer Partieen rühmlich bemüht. Auch das Orchester leistete Verdienstliches; einzelne Stücke der Oper, vorzugsweise die Ouverture, wurden ausgezeichnet executirt.

Am 9. September debutirte Herr *Gerstäcker* vom Hoftheater zu Detmold als Iwanow in „Czaar und Zimmermann." Die Leistungen des noch jungen Künstlers sind von nur geringer Bedeutung. Die Stimme ist zwar rein, weich und egal, aber bis jetzt bei Weitem noch

Digitized by Google

nicht kräftig genug für den grösseren Bühnenraum. Dem Vortrage des Herrn *Gerstäcker* gebricht es vornehmlich an der für Bühnendarstellungen nöthigen Deutlichkeit und Bestimmtheit des Ausdrucks.

Der 16. September war für die hiesigen Musikfreunde ein Tag allgemeiner und gerechter Trauer, da an demselben uns einer der edelsten und würdigsten Priester der Kunst, der auch als Mensch die höchste Achtung genoss und dieselbe mit vollem Rechte in gleichem Grade, wie als Künstler, verdiente, durch den Tod entrissen wurde. Es ist der Verlust des ausgezeichneten Violinvirtuosen und Concertmeisters *Wiele*, den wir zu beklagen haben und den vorzugsweise die hiesige Hofcapelle, an welcher der Verstorbene seit länger als zwanzig Jahren ununterbrochen thätig gewesen ist, am Schmerzlichsten empfinden wird. Wir sind weit entfernt, die Leistungen anderer tüchtiger Violinvirtuosen unseres Orchesters, eines *Hilf*, eines *Deichert* u. A., über welche wir uns bei früheren Gelegenheiten bereits anerkennend ausgesprochen haben, gering zu achten; aber unbestreitbar ist, dass das hiesige Orchester an *Wiele* eine seiner kräftigsten Stützen und die Tonkunst einen ihrer würdigsten Vertreter verloren hat. *Adolph Wiele*, geboren zu Oldenburg am 18. Juli 1794, war der Sohn eines daselbst angestellten Capellmusikus und Violoncellisten, der dem talentvollen Knaben den ersten Unterricht auf der Violine ertheilte und mehrere Jahre hindurch dessen musikalische Erziehung allein leitete (s. *Schilling's* Universallexicon der Tonkunst, Bd. VI, S. 862). Später erhielt der junge Künstler, der sich schon in seinem achten Jahre in Concerten zu Oldenburg und Hannover öffentlich hören liess, Unterricht bei *Maucourt* in Braunschweig, woselbst der Vater angestellt wurde. Bald darauf, nachdem dieser in die königl. westphälische Capelle in Cassel aufgenommen worden war, schickte der König den talentvollen jungen *Wiele* zum Zwecke seiner ferneren Ausbildung in das Conservatorium zu Paris, wo er im Jahre 1812 den von dem Lehrinstitut ausgesetzten zweiten, im folgenden Jahre den ersten Preis erwarb. Namentlich unter *Baillot's* Leitung bildete *Wiele* sich zum ausgezeichneten Virtuosen heran. Seine erste Anstellung als Violoncellgeiger erhielt er im Jahre 1815 an der Capelle zu Stuttgart. Auf einer grösseren Kunstreise in den Jahren 1819 bis 1821 besuchte er auch Cassel und erhielt daselbst neben einer Anstellung in der hiesigen Hofcapelle das Prädicat eines Kammermusikus, später das eines Concertmeisters. *Wiele* hat von je her hier nicht einen so ausgedehnten Wirkungskreis gehabt, als es zu wünschen gewesen wäre. Er hat sich zwar in früherer Zeit neben seinen amtlichen Functionen auch mit der Heranbildung von Schülern beschäftigt, aber in den letzten Jahren seines Lebens seine Thätigkeit fast ausschliesslich dem Orchester zugewendet, und weit seltener, als früher, gab er einem grösseren Publicum Gelegenheit, die Vorzüge seines meisterhaften Spieles zu würdigen. Er wusste dieselben nicht nur im Solovortrage, sondern selbst noch in dem höchst ausgezeichneten Zusammenspiele mit unserem gefeierten *Spohr* in dessen Doppelconcerten in seltenem Grade geltend zu machen. Im Orchesterspiele war sein Strich fest und sein Ton durchgreifend. Der Solovortrag zeichnete sich vornehmlich durch seltene Präcision, feine und geschmackvolle Nuancirung, Leichtigkeit und Eleganz höchst rühmlich aus. *Wiele* war der französischen Schule, in welcher er gebildet worden, in seinem Spiele stets treu geblieben. Von den Compositionen des geschätzten Virtuosen ist dem Referenten nur ein Concert für die Violine mit Begleitung des Orchesters bekannt geworden. Dem Vernehmen nach soll er auch in dieser Beziehung manches Treffliche geleistet haben. Vermuthlich war die ihm eigenthümliche, seltene Anspruchslosigkeit und höchst liebenswürdige Bescheidenheit allein der Grund, dass er nicht ausserdem noch andere Compositionen der Oeffentlichkeit übergeben hat. *O. K.*

Leipzig, den 24. Januar 1846. Miss *Dolby*, die für eine Anzahl unserer diesjährigen Wintercouecrte engagirte Sängerin, hat uns, nachdem sie an zehn solchen Concertabenden gesungen, bereits wieder verlassen. Vorher, am 15. d. M., gab sie im Saale des Gewandhauses ihr Benefiz- und Abschiedsconcert, in welchem wir von ihr eine zu sich unbedeutende, nur durch den geschmackvollen, correcten und brillanten Vortrag gehobene Arie von *Persiani*, drei schottische Nationallieder und, in Verbindung mit Fräul. *Mayer*, der ersten Sängerin unseres Theaters, ein Duett aus *Rossini's* Stabat mater hörten. Dass Miss *Dolby* in dem Vortrage kleiner Nationallieder Vorzügliches leiste, hat Referent bereits anzuerkennen Gelegenheit gehabt; gerade in diesem Genre ist ihr Gesang tiefer gefühlt und characteristischer, als sonst, und es konnte daher auch nicht fehlen, dass beim Publicum diese Lieder vorzüglich Anklang fanden. Weniger befriedigte das Duett von *Rossini*. Ungerechnet, dass dieses Musikstück zwar melodiös und ansprechend, aber eine vollständige Saloncomposition ist, dass es in jeder Oper (mit anderem Texte) mehr am rechten Platze sein würde, aber nicht die geringste Spur von Andacht, religiöser Erhebung und von dem kirchlichen Style zeigt, der uns Deutschen als Muster vorschwebt, so konnte auch die Ausführung nicht als vollkommen gelungen bezeichnet werden. Die Stimmen der beiden Sängerinnen sind in Bezug auf Klangfarbe, Tonfülle und Ausdruck zu verschieden von einander, als dass die Wirkung, welche sonst wohl ein inniges Anschmiegen und eine grössere Harmonie beider hervorbringen mögen, nicht gescheitert worden wäre.

Auch in dem grossen Sextett aus Don Juan (mit deutschem Texte gesungen von den Damen *Mayer*, *Schwarsbach* und *Dolby*, und den Herren *Widemann*, *Pögner* und *Kindermann*) war so Manches zu vermissen, was bei uns der Aufführung einer *Mozart*'schen Composition füglich nicht fehlen sollte. Der mindere Grad des Ausdrucks, welchen Miss *Dolby* ihrem Vortrage verlieh, ist wohl damit zu entschuldigen, dass der Sängerin die deutsche Sprache ziemlich fremd, wenigstens ungeläufig ist; aber auch die beiden anderen Damen docnmeutirten keineswegeu die Wärme der Empfindung, von der sich ein wahrhaft musikalischer Sinn durch die herrliche Composition durchdrungen zu fühlen pflegt. Namentlich aber schienen die Herren *Widemann* und *Kindermann* (Otta-

Digitized by Google

vio und Leporello) sich die Sache sehr leicht und bequem zu machen; der Letztere wurde in dem parlanten Theile seiner Partie offenbar durch die vielen Noten und Worte sehr genirt. Wir müssen gestehen, dass wir eine andere Ausführung und daher einen tieferen Eindruck dieser Musik erwartet hatten.

Die Concertgeberin ward hiernächst durch die Herren GMD. *Mendelssohn* und CM. *David* freundlich unterstützt. Ersterer spielte ein früheres gediegenes Werk seiner Composition, Rondo in Es dur, mit der ihm eigenen Präcision und mit dem Geiste in Auffassung und Vortrag, der ihn bekanntlich über die sogenannten blosen Pianisten hoch erhebt. Besonders brachte er mit einer allseitig geschmackvollen improvisirten Einleitung einen schönen Effect hervor. Sein Spiel wurde von dem reichsten Beifalle begleitet. — Gleiche Zeichen des Dankes erwarb sich Herr Concertmeister *David* durch den Vortrag seiner uns schon vom vorigen Winter her bekannten Violinvariationen über ein schottisches Thema, welche er mit grosser Bravour schön ausführte.

Noch ist der Vollständigkeit halber der gelungenen Leistungen des Orchesters zu gedenken, welches sich in den Ouverturen zum „Vampyr" von *Marschner* und zu „Leonore" (Nr. 3) von *Beethoven* wiederum trefflich bewährte.

Miss *Dolby* lässt in Leipzig den Ruf einer gut gebildeten Sängerin zurück. Besitzt auch ihre Stimme in geringerem Grade die Anmuth und den Reiz, welchem manche, vielleicht minder gebildete, Künstlerinnen ihren Ruhm verdanken, so nimmt sie doch jedenfalls besonders durch die schätzenswerthe Ausbildung des colorirten Gesanges, durch die Bravour und Eleganz des Vortrags und durch die seltene Beherrschung ihrer Mittel die Aufmerksamkeit des Kenners in Anspruch und besteht in dieser Beziehung sicherlich ehrenvoll vor einer unparteiischen Vergleichung mit den Sängerinnen, welche vor ihr unsere Abonnementconcerte zierten.

Dreizehntes Abonnementconcert, Donnerstag, den 22. Januar. — Symphonie von *L. v. Beethoven* (Fdur, No. 8). — Recitativ und Arie aus der „Schöpfung" von *J. Haydn*, gesungen von Fräul. *Elise Vogel*. — Recitativ und Chöre aus demselben Oratorium. — Zwei Etuden für Pianoforte, componirt und vorgetragen von Herrn *Rudolph Willmers*. — Ouverture, Scherzo, Elfenlied, Notturno, Hochzeitsmarsch und Finale aus *Shakespeare's* „Sommernachtstraum," componirt von *F. Mendelssohn Bartholdy*. —

Ist auch die Trefflichkeit unseres Orchesters, namentlich was die Ausführung der *Beethoven*'schen Symphonieen anlangt, selbst über Leipzigs Grenzen hinaus rühmlich bekannt, und bedürfte es sonach kaum der Erwähnung, dass dieselbe diesmal wieder eine glänzende Bestätigung fand, so kann doch Referent nicht umhin, hier ganz besonders der Executirung der Fdur-Symphonie lobend zu gedenken. Das herrliche Werk ward mit einem Feuer und einer Frische, zugleich aber mit einer Aufmerksamkeit bis in die kleinsten Nuancen und dabei mit einer Egalität und Präcision gespielt, die es in der That vergessen liessen, dass nicht Einer, sondern Viele dabei beschäftigt waren. Ein grosser Theil des Verdienstes gebührt allerdings dem als Dirigent wahrhaft unübertrefflichen *Mendelssohn*, der auch in der Leitung seiner musikalischen Armee ein Meister ist; aber auch jedem Einzelnen im Orchester zollen wir gern Dank für eine Aufführung, wie wir sie je gehört zu haben uns nicht erinnern können.

Die Arie: „Nun beut die Flur" u. s. w. aus *Haydn's* Schöpfung sang Fräul. *Elise Vogel*, eine talentvolle Dilettantin unserer Stadt, schön und beifällig. An eine Dilettantin muss zwar stets ein anderer Maassstab der Beurtheilung angelegt werden, als an eine Sängerin von Fach; allein auch bei einem weniger strengen Festhalten dieses Gesichtspunctes wird der unbefangene Kritiker sich nur günstig über die Leistung der jungen Dame aussprechen können, sobald er nur nicht vergisst, dass sie eben ein Debut war. Die Stimme des Fräul. *Vogel* ist hell und klangvoll, augenehm und von nicht unbedeutendem Umfange; es ist viel Kern und Schmelz darin, und wenn sie dessen ungeachtet weniger grossartig klingt, als sie ihrer Anlage, ihrem Gehalte nach ist, so liegt dies vielleicht eben nur daran, dass die junge Sängerin ihre Mittel noch nicht ganz in der Gewalt hat und sie der räumlichen Verschiedenheit der Orte, wo sie singt, noch nicht anzupassen versteht; im Zimmer ist uns ihr Ton weit stärker und kräftiger erschienen. Die Tonbildung ist gut und scheint durch zweckmässigen Unterricht geregelt zu sein, die Intonation rein, wenn auch nicht immer ganz sicher. Im Vortrage hätten wir noch etwas mehr Wärme und poetische Ungebundenheit, d. h. eine mindere Abhängigkeit von der Form, gewünscht. Der Beifall, den Fräul. *Vogel* erhielt, war ein wohlverdienter, und bezweckte offenbar nicht blos Aufmunterung eines jungen Talentes, sondern auch Anerkennung einer dankenswerthen Leistung.

Die bieran sich schliesseuden Stücke aus der Schöpfung — Chor: „Stimmt an die Saiten," Recitativ: „In vollem Glanze," und Chor: „Die Himmel erzählen" — worden von einer Zahl hiesiger Dilettanten und dem Thomanerchore gelungen ausgeführt; die Solopartieen sangen Fräul. *Vogel*, Herr *Meyer* und Herr *Pögner*.

Nach einer Symphonie von *Beethoven* und nach einigen Nummern aus *Haydn's* Meisterwerke sich ein Paar so recht moderner Salonetuden — d. i. nicht Uebungs-, sondern nur Kunststücke — auftischen lassen zu müssen, die nicht einmal als Dessert, sondern als Mittelgericht geboten werden, ist gewiss etwas Missliches. Um über diesen Scrupel einigermaassen hinwegzukommen, hat sich Referent an den Namen *Rudolph Wilmers* gehalten, der ja einen guten Klang hat, und von einem Virtuosen solchen Ranges kann man sich schon etwas gefallen lassen, auch wenn man sich des Gedankens nicht zu entschlagen vermag, derselbe hätte das Programm durch eine andere Auswahl seiner Soli füllen können. Die beiden Pieceu: „Fata Morgana" und „La pompa di Festa" (?) sind Etuden von dem bekannten Caliber, wie es heut zu Tage kaum noch Stannen und Verwunderung erregt, und darauf ist es ja doch zunächst abgesehen; sie sind offenbar zur momentanen Unterhaltung eines gemischten Saloncirkels gemacht und ohne höheren Werth,

Digitized by Google

besonders die letztere, welche aber Herr *Willmers* selbst merkwürdiger Weise sehr hoch zu stellen scheint, da er sie überall und immer wieder vorträgt. Dass übrigens der Spieler seine ausgezeichnete, rühmlichst bekannte Virtuosität, Bravour und Eleganz auf das Glänzendste bethätigte und damit das Publicum zu stürmischem Applaus hinriss, bedarf nicht erst einer ausdrücklichen Versicherung.

Den zweiten Theil des Concertes bildete die Mehrzahl der von *F. Mendelssohn Bartholdy* zu *Shakespeare's* „Sommernachtstraum" componirten Musikstücke. Leider kann Referent nur von einer „Mehrzahl" sprechen; denn es fehlte z. B. das reizende und characteristische Allegro appassionato, A moll, $^6/_8$, mit dem darauffolgenden Allegro molto, A dur, $^2/_4$; es ist die Auslassung gerade dieses schönen, mit seinem ängstlichen Drängen und Suchen so höchst wirkungsvollen, und in keiner Beziehung einem der übrigen nachstehenden Satzes um so mehr zu bedauern, als damit eine Lücke in die, wenn auch so, ohne Dialog, formell nicht zusammenhängenden Theile des Ganzen kam, dieser Satz selbst aber weder in Bezug auf die Zeitdauer, welche er in Anspruch nimmt, noch rücksichtlich seiner Ausführbarkeit die Grenzen einer Concertaufführung überschreitet. Der Werth der *Mendelssohn'schen* Musik zum Sommernachtstraum ist bereits in diesen Blättern mehrfach gewürdigt worden und überhaupt genügend festgestellt. Wir beschränken uns daher hier auf die Bemerkung, dass diesmal die Ausführung unter des Componisten eigener Direction eine bei Weitem vorzüglichere war, als wir sie von demselben Orchester im Theater gehört haben; besonders ist der Vortrag des Scherzo hervorzuheben, dessen zauberisch duftige, muthwillige und leicht verschlungene Figuren in einem bedeutend raschen Tempo mit dem subtilsten Beachten aller Feinheiten der Composition, mit grösster Zartheit und Präcision, kurz ohne Tadel gespielt wurden. Am Schlusse wurde dem verehrten Meister für sein schönes Werk und dessen gediegene Leitung, welcher allein es gelingen kann, eine solche Executirung zu erzielen, reicher und anhaltender Beifall zu Theil. *L. R.*

Leipzig, den 26. Januar 1846. Am 20. Januar gab Herr *Rud. Willmers* im Saale des Gewandhauses ein Concert, worin von dessen eigenen Compositionen zu Gehör kamen: Sonate héroïque. — Il Trobadore inspirato (Notturno), Serenata erotica (für die linke Hand allein), „Flieg! Vogel, flieg!" (Nr. 1 der nordischen Lieder). — „La Sirène" (Scherzo fantastique). — Sextuor final aus der Oper: „Lucia di Lammermoor" (Transscription). — Die Leistungen des Concertgebers sind schon hinlänglich bekannt; über dessen ausgezeichnete, grossartige Technik ist in diesen Blättern schon früher berichtet worden. Auch diesmal gab uns Herr *Willmers* davon glänzende Beweise, und machte es uns gleichzeitig Vergnügen, eine theilweise künstlerische Richtung an dem Virtuosen zu bemerken, in welcher Beziehung die Sonate héroïque hervorzuheben sein dürfte. In *Beethoven's* Sonate für Pianoforte und Violine, Op. 47 in A, welche Herr *Willmers* mit unserem *David* vortrug, gab sich dies ebenfalls kund; das Spiel beider Künstler war übereinstimmend und in der Auffassung gleich lobenswerth.

Der leider wenig zahlreiche Zuhörerkreis zollte den Leistungen des Concertgebers die lauteste Anerkennung, welche wir ihm ebenfalls nicht versagen.

Zwischen den Pianofortevorträgen sangen mit Pianofortebegleitung Fräul. *Brandt* und Herr *Schneider* ein Duett aus *Donizetti's* Lucrezia Borgia, und Erstere noch ein unbedeutendes Lied: „Waldröslein" von *Weiss*, mit Beifall.

Feuilleton.

In Manchester stürzte während des philharmonischen Concertes das Orchester mit 50 bis 60 Personen zusammen; die Musiker fielen zwölf Fuss hoch herab, doch ist ausser einem Bratschisten, der das Bein brach, Niemand beschädigt worden.

In London ist „*Mozart's* Leben und Briefwechsel" von *Holmes*, erster Band, erschienen. Das Werk wird sehr gerühmt, und man erwartet ungeduldig den zweiten (und letzten) Band.

Die gegenwärtige Saison der italienischen Oper zu Paris wurde am 2. October v. J. mit *Bellini's* Puritanern glänzend eröffnet. Die Hauptsänger sind die Damen *Grisi*, *Persiani*, *Teresa Brambilla*, *Labrandi* (Soprane), *Marietta Brambilla*, *Ernesta Grisi* (Alte); die Herren *Mario*, *Malvezzi*, *Corelli* (Tenore), *Lablache*, *Ronconi*, *Derivis*, *Tagliafico* (Bässe).

Neue Opern. In Paris ist *Balfe's* neueste Oper: „Der Stern von Sevilla" durchgefallen. — Dagegee wurde mit Beifall am 21. December v. J. zu Frankfurt am Main eine einactige komische Oper: „Trilby" aufgeführt, Buch nach dem Französischen von *Both*, Musik von *Georg Aloys Schmitt*, dem Sohne des bekannten Componisten *Aloys Schmitt*. — Eben so gefiel zu Hamburg *Flotow's* neueste Oper: „Die Matrosen" in vier Aufzügen; in Breslau „Lorelei," romantische Oper, componirt von dem Clarinettisten *Heinze*, früherem Mitgliede des Leipziger Orchesters.

In der Berliner Singacademie kam ein neues Oratorium von *Carl Löwe*: „Palestrina," gedichtet von *Giesebrecht*, zur Aufführung, worin theilweise *Palestrina's* eigene Musik benutzt ist. Das Ganze spricht, seiner Monotonie wegen, nicht sehr an.

Mendelssohn Bartholdy hat den Auftrag erhalten, für das grosse Jubiläum, das im Juni d. J. in der Martinskirche zu Lüttich gefeiert wird, ein Lauda Sion zu componiren.

Berlioz erhielt in Wien zu seinem Geburtstage, den 11. December, von seinen Verehrern einen silbernee, vergoldeten Tactirstock zum Geschenk. Baron *v. Lannoy* überreichte ihm dasselbe.

Vieuxtemps ist zu Frankfurt am Main von der römischen zur protestantischen Kirche übergetreten. — Er gab daselbst ein Concert, um von dessen Ertrage eine Christbescherung für arme Kinder zu veranstalten.

Ringelhardt, der frühere Director des Leipziger Stadttheaters, übernimmt die Leitung der Rigaer Bühne, welche bisher *Engelken* führte. — Das Cölner Stadttheater wird vom 1. Juli 1846 an auf sechs Jahre anderweit verpachtet.

Vom Neujahr 1846 an erscheint eine neue musikalische Zeitschrift unter dem Titel: „Teutonia," bei *Glaser* in Schleusingen, herausgegeben von den Musikdirectoren *Jul. Otto* und *Schladebach* zu Dresden. Alle vierzehn Tage wird eine Nummer ausgegeben; der Preis ist 1½ Thaler jährlich.

Der Baritonist *Gundy* aus Frankfurt am Main hat sich mit der früher ebendaselbst angestellten Sängerin Fräul. *Reuther* verheirathet.

Digitized by Google

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr.	Ngr.
Auber, D. F. E., Die Barcarole, Oper in 3 Acten, vollständiger Clavierauszug mit deutschem und französischem Texte	7	—
— — Ouvertüre daraus für das Pianoforte zu 4 Händen	—	20
— — Potpourri nach Themen derselben Oper für das Pianoforte zu 4 Händen (Nr. 32 der Samml. von Potp.)	—	25
Bach, Joh. Seb., 6 Variationen für die Orgel über den Choral: Christ der du bist der helle Tag	—	12½
— — 11 Variationen für die Orgel über den Choral: Sei gegrüsset Jesu gütig	—	25
Beethoven, L. van, Christus am Oelberge. Oratorium. Op. 85. Die Singstimmen	2	—
Beyer, Ferd., 2 Fantaisies pour le Piano, sur des motifs de l'Opéra: Undine de Alb. Lortzing. Op. 79. Cah. I, II à	—	20
Chopin, Fr., 3 Mazourkas arrangées pour le Piano à 4 mains. Op. 56	1	—
— — Berceuse arrangée pour le Piano à 4 ms. Op. 57.	—	10
Hesse, A., Symphonie in E dur, Nr. 6, arrangirt für das Pianoforte zu 4 Händen vom Componisten. Op. 75.	2	—
Hiller, Ferd., 1te Ouvertüre de Concert (D moll) arrangée pour le Piano à 4 mains. Op. 32	—	20
Hünten, Fr., Fantaisie pour le Piano sur l'Opéra: Romeo et Julie de Bellini. Op. 138	—	20
— — 2 Rondos pour le Piano. Nr. 1. Hélène, Mélodie Grecque. Nr. 2. Angiolina, Canzonetta Milanese. Op. 139. Nr. 1, 2 à	—	20
— — Souvenirs de Bellini. Fant. pour le Piano. Op. 140.	—	20
Kunz, K. M., Hymne an Herths von L. Koch: Wie Wogen des Meeres rauschen, für vierstimmigen Männerchor. Op. 7. Partitur und Stimmen	—	20
Laskek, C., Aux amez sensibles. Impressions Printanières. 3 Romances pour le Piano avec accompagnement obligé du Violoncelle. (La Partie du Violoncelle adaptée à cet instrument par F. A. Rummer.)	—	22½
Lee, S., Ecole du Violoncelliste. 4 Oeuvres de Duos pour 2 Violoncelles à l'usage du Conservatoire de Paris. Op. 36. 3 Duos, faciles et progressifs	1	—
,, 37. 3 Duos, non difficiles et progressifs	1	—
Markull, F. W., 2 Gedichte für 4 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 1. Winternacht von Lenau: Vor Kälte ist die Luft erstarrt. Nr. 2. Der Veilchenkranz von Mahlmann: Ich wand einst einen Veilchenkranz. Op. 6	—	15
Raff, J., Morceau de Salon. Fantaisie gracieuse pour le Piano. Op. 12	—	25
Riccius, A. F., 6 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 3	—	25
Rosellen, M., Souvenir du Comte Ory de G. Rossini. Fantaisie brillante pour le Piano. Op. 78	—	25
Schnabel, C., Pocsies musicales caractéristiques pour le Piano. Op. 54	—	20
Thalberg, S., Grande Sonate arrangée pour le Piano à 4 mains par F. L. Schubert. Op. 56	2	10
Wenzel, Ed., 4 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 25ster Werk	—	17½

	Thlr.	Ngr.
Zumsteeg, Johanna's Lebewohl aus Schiller's Jungfrau von Orleans, Clavierauszug. Neue Ausgabe	—	12½
Portrait von **Niels W. Gade,** Velin-Papier	—	22½
,, ,, Demselben, chinesisches Papier	1	—
,, ,, **A. B. Marx,** Velin-Papier	—	22½
,, ,, Demselben, chinesisches Papier	1	—
Becker, C. F., Verzeichnis einer Sammlung von musikalischen Schriften. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte der Musik. Neue Ausgabe. Heft 4	—	10

Trois Polkas originales par

Th. Döhler: Carlotta-, Maria-, Elisa-Polka.

Op. 36, pour Piano à 12½ Sgr., pour Orchestre 1 Thlr.

empfehlen wir angelegentlichst. Herr K.-M. *Johann Gung'l* brachte die Polka fast täglich zur Aufführung; der Beifall ist stets enthusiastisch; diese Polka's sind eben so wie **Döhler's** *Brillant-Polka* Lieblinge der Pianisten und der Tänzer geworden.

Joh. Gung'l: Vive la danse! Walzer. 12½ Sgr.

Berlin. **Schlesinger'sche** Buch- u. Musikhandlung.

Mit Genehmigung der Herren Originalverleger *Artaria & C.* in Wien ist in unserem Verlage so eben erschienen:

Beethoven, L. v., Adelaide, transcrit pour Violoncelle et Piano par R. E. Bockmühl.

Leipzig, im Januar 1846.

Siegel & Stoll, Buch- u. Musikalienhandlung.

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau erscheint in einigen Wochen:

Quatrième Rondeau

pour le Piano,

dédié à Monsieur

Frédéric Chopin,

composé par

Adolphe Hesse.

Op. 78. Prix 20 Sgr.

P. P.

Ich habe die Ehre, anzuzeigen, dass ich auf hiesigem Platze eine *Sortiments- Musikalien- Handlung* für eigene Rechnung fortsetzen werde.

Gestützt auf eine vieljährige Erfahrung und unbescholtenen Ruf als Mitarbeiter des verehrlichen Herrn **C. C. Lose** seit 1818 bis an seinen Tod im Jahre 1835, und seitdem als Associé dessen hinterlassener Frau Witwe unter Firma **C. C. Lose & Olsen,** versehen mit einem, diesem Geschäfte angemessenen Fond, erlaube ich mir auf Ihr Zutrauen Anspruch zu machen, und ersuche, mir ein Conto zu eröffnen.

Meine Firma vom 1. Januar 1846 wird:

P. W. Olsen,

Königl. Hof-Musikalien- und Instrumentenhandlung

in Copenhagen.

Herr **C. F. Leede** in Leipzig ist bereit, meine Commissionen zu übernehmen, und ersuche ich Sie, gleich nach dem Erscheinen alle *Novitäten* an diesen Freund zur Weiterbeförderung abgehen zu lassen. Von meiner Pünctlichkeit können Sie wie früher stets versichert sein.

Peter Wilh. Olsen,

Mitglied des Copenhagener Buchhändler-Vereins.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten Februar. **Nr. 5.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Cöln. Aus Hamburg. Herbstopern u. s. w. in Italien. Aus Leipzig. Die Reform der Militärmusik in Frankreich. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

RECENSIONEN.

Clara Schumann, geb. *Wieck*: Drei Präludien und Fugen für das Pianoforte. Op. 16. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 25 Ngr.

Die Anzahl der auf Passagenwerk allein berechneten Clavierstücke ist so gross geworden, dass allmälig ein Ueberdruss sich einfindet, auch wohl Erschöpfung der Erfindungskraft sich wahrnehmen lässt; mithin lässt sich mit Bestimmtheit voraussagen, dass die strengeren Formen, um welche das grosse Publicum sich so lange gar nicht bekümmert hat, wieder in einige Gunst kommen werden. Dass sich dieselben freier und geistreicher behandeln lassen, als nach den in theoretischen Werken gegebenen Recepten, dies wird Niemand läugnen, der z. B. Mendelssohn's sechs Präludien und Fugen mit Genuss studirt und gespielt hat. Clara Schumann auf diesem Gebiete anzutreffen, kann aber überraschen, und um so freudiger, als der weibliche Geist sich gern dem lyrischen Ausdrucke allein überlässt, und ein solcher Ernst die sicherste Bürgschaft für die Fortbildung ihres bedeutenden Talentes enthält. Die drei hier gegebenen Fugen sind jede von einem einleitenden Musikstücke begleitet, welche von dem herkömmlichen Präludienschnitte etwas abweichen. Es sind Sätze von mildem Character im gebundenen Style; jene vortrefflichen zweistimmigen Passagen, oft durch allen Reiz des doppelten Contrapunctes gehoben, die Bach seinen Fugen vorausschickt, bilden jedenfalls eine nachahmenswerthe Vorbereitung auf die Fuge selbst. Doch hat Clara Schumann die Hauptsache, dass das Präludium weniger in sich selbst abgeschlossen sein, als das Folgende ahnen lassen müsse, dem es nur zur Stütze dient, wohl erwogen. Einzelne feine Züge in der Stimmenführung haben uns sehr erfreut. Gleich im Präludium Nr. 1 wirkt der Eintritt des Thema's im Tenor sehr vortheilhaft. Die angeschlossene dreistimmige Fuge (G moll) ist sehr claviermässig und dankbar. Bei Nr. 2 macht das sich moderner Gefühlsweise nähernde Andante eine schöne Wirkung, die folgende strenge vierstimmige Fuge möchten wir lieber vom Streichquartett hören. Nr. 3, Präludium sowohl als Fuge, hat orgelmässigen Character. Die schweren Noten des Thema's werden in dem Wechsel der vier Stimmen, besonders da manches weitgriffige Intervall vorkommt, auf dem Claviere weniger deutlich hervortreten, als beabsichtigt war.

Fréd. Chopin: Berceuse pour le Piano. Op. 57. Leipzig, Breitkopf et Härtel. Prix 15 Ngr.

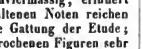
Eine schaukelnde Bewegung, welche, durch den Bass markirt, während die Melodie zuerst ganz einfach, dann in mehreren Variationen darüber gebaut ist, sich durch das ganze Stück zieht, rechtfertigt den gewählten Titel. Um diesen wiegenden Rhythmus noch mehr hervorzuheben, lässt der Componist fortwährenden consequenten Wechsel im Gebrauche des Pedals bei dem ersten und vierten Achtel anwenden. Der Vortrag des ganzen Stücks ist durch diesen Umstand bedingt. Die Melodie ist nicht so prägnant, sie ist, wo sie als Variation auftritt, so reich figurirt, dass ihre Glieder nur durch jenen Rhythmus des Basses zusammengehalten werden. Wie sich von selbst versteht, erfordern die sehr verschiedenen Figuren der Melodie einen ganz weichen gebundenen Vortrag, die Terzengänge, die gebrochenen Sexten müssen nur wie hingehaucht erscheinen. Wie sich zuletzt Alles wieder zu der ruhigen stillen Weise, womit begonnen wurde, zurückneigt und sich darin verliert, schliesst sich das Ganze sehr wohlgefällig ab, dessen schöne Wirkung nicht ausbleiben kann, wenn jene Feinheiten des Vortrages beachtet werden.

— —: Sonate pour le Piano. Op. 58. Ebendaselbst. Preis 1 Thlr. 15 Ngr.

Die Form der Sonate behauptet mitten unter den zahllosen, durch den Modegeschmack hervorgerufenen kleinen Formen der Salonstücke ihre Autorität. Sie bietet, weil sie in ihren drei oder vier Sätzen eine ganze Scala von Empfindungen durchläuft, dem Componisten nicht blos Gelegenheit, seine reichere und ausdauernde Erfindungskraft zu bewähren, sondern sie fordert auch grössere Meisterschaft in Bewältigung ausgedehnterer Formen. Dass Chopin der letzteren Herr ist, sie auf eigenthümliche Weise zu behandeln weiss, hat er längst, am Entschiedensten in der ersten Zeit seines öffentlichen Wirkens, in dem vortrefflichen Emoll-Concerte, dargethan. Eben so sehr hat sein Beispiel auch die Menge kleinerer Formen, worin er so vieles Reizende hervorbrachte, in Aufnahme gebracht. Nehmen wir Leistungen, wie diese neue Sonate, daher für einen Wink, dass man in jener Zersplitterung nicht zu weit gehen, dass man die nöthige Sammlung für ausführlichere Schilderung innerer Seelenstimmungen nicht leichtsinnig aufgeben möge. Er weiss

Digitized by Google

selbst sehr wohl, dass der Vortrag eines Dutzend kleiner, eleganter und piquanter Stücke, wovon jedes fünf Minuten spielt, den Zuhörerkreis mehr zerstreut, als befriedigt, wenn auch die Mode bei der Einrichtung eines jetzigen musikalischen Salon es also will. Wir heissen Chopin's Sonate aber nicht blos des Beispiels wegen, sondern um ihrer selbstständigen Richtung willen willkommen. Die vier Sätze: Allegro, Scherzo, Largo, Presto, sind zwar der Zahl und Gattung nach die üblichen, in der inneren Construction und Durchführung ist aber sein schöpferischer Geist nicht zu verkennen. Der erste Satz ist auf reiches Figurenwerk gebaut, das dem zweiten Gedanken, einem ächt Chopin'schen liedmässigen, von Triolen unterstützten Cantabile, gleichsam zum Rahmen dient. Es ist dieser in den beiden verwandtesten Durtonarten auftretende Gedanke (die Grundtonart des Stückes ist H moll) der Ruhepunct in dem ganzen sehr bewegten Tonbilde. Das Scherzo ist sehr claviermässig, erinnert uns, mit Ausnahme des an vorgehaltenen Noten reichen gesangmässigen Alternativs, an die Gattung der Etude; zur Uebung in der Ausdauer in gebrochenen Figuren sehr empfehlenswerth. Das Largo, worin der eingeschaltete Satz in der Unterdominante uns übrigens am Wenigsten zugesagt hat, ist kurz zusammengedrängt, nach Art der Nocturnen, und ist bei Wiederkehr des Hauptsatzes jede breitere Ausführung vermieden und in der Begleitung eine kleine Variation angebracht. Der Schluss wird manchen Theoretiker stutzig machen, er ist einer der unbestimmtesten, verschwimmendsten, die vielleicht je geschrieben worden sind, nämlich dieser:



da das Ohr das *G* als übermässige Quinte auffassen und deren Fortschritt nach *Gis* erwarten muss, während jetzt es gleichsam ohnmächtig in den Dreiklang der Grundtonart zurücksinkt. Wir sind der Meinung, dass, wenn die übrigen Stimmen an einander gebunden liegen bleiben, statt dass der Componist die beiden Accorde von einander abgelöst haben will, die Wirkung noch reizender sein müsste. Die meisten Schwierigkeiten bietet das Finale, und zwar nicht solche, die man mechanische, sondern die man musikalische nennen muss. Die harmonische Vermittelung liegt oft nur in einer einzigen Note; Gründe genug, dass jede einzelne gleich wichtig ist, und doch wird bei dem raschen Tempo leicht manche liegen bleiben und damit sogleich immer dem Ganzen geschadet werden; es ist ein nicht gewöhnlicher Grad von Sauberkeit erforderlich, um das Verständniss aller Intentionen des Componisten zu Wege zu bringen. Dazu tritt noch rhythmische Schwierigkeit, z. B. in der zweiten Behandlung des Thema's, wo die dauernde Begleitung des dreitheiligen Zeitmasses der Melodie durch Achtel ein sehr feines Gefühl fordert, um eine ungezwungene Verbindung hervorzubringen. So wird denn von den vier Sätzen dieser Sonate das Finale die meiste Sorgfalt Seitens des Vortragenden verlangen. Auch ist sie für öffentliche Concerte überhaupt weniger, als für kleinere, aufmerksamer Kunstbetrachtung gewidmete Salons geeignet.

Carl Eckert: Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 18. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 3 Thlr.

Wenn die Kritik bei Werken jüngerer Künstler oft durch die Bemerkung sich gehemmt und gebunden fühlt, dass sie einen jungen, noch gährenden Wein, dessen Abklärung sich noch nicht bestimmt voraussagen lässt, vor sich habe, so sieht sie dagegen ihr Urtheil bei denen von bereits ausgeprägtem Character, entschlossener Richtung wesentlich erleichtert. Zu den letzteren gehört dieses Trio des schon im zarten Kindesalter Aufsehen erregenden Componisten. Er ist seitdem, obgleich noch in dem jugendlichen Alter, worin Manche zu schaffen erst beginnen, ein Mann geworden, nämlich in den Besitz eines festen Styles gelangt, der sich einem der bedeutendsten Meister der Gegenwart, Mendelssohn Bartholdy (diesem ist auch das Werk zugeeignet), anschliesst, verwendet ihn mit Sicherheit und keineswegs ohne sein eigenes Selbst hindurchscheinen zu lassen. Die nähere Rechtfertigung dieser Ansicht liefert jeder einzelne Satz. Dass die Mendelssohn'sche Schule dem Uebergewichte des Passagenthums in der Pianofortemusik Schranken gesetzt, und dafür theils einfacher Cantabilität, theils polyphonischer Kunst sich zuneigt, ist gegenwärtig allgemein bekannt und wird von Denen um so höher geschätzt, welche in schrankenloser Willkür, oder in trivialen, mauichfach variirten Tanzrhythmen keine Genialität finden können. Eckert bekennt sich sogleich im ersten Allegro zu der liedmässigen Behandlung der Instrumentalmusik, wonach alles Passagenwerk sich zu der in den verschiedenen mitwirkenden Stimmen durchgeführten Cantilene nur unterstützend verhält. Diese Passagen sind keineswegs reich, meistens nur gebrochene Accorde; die Erfindung ist nicht auf künstliche Combinationen in diesem Gebiete gerichtet. Sehr lieblich ist das Andante, dessen ächt deutsche Weise nach einem die Steigerung begünstigenden Minore in mächtiger Fülle einherschreitet, bis der harmonisch verschärfte Schluss das kleine hübsche Bild gefällig abschliesst. Von gutem Effect ist das Scherzo, etwas breit gehalten; das Trio dazu würde, da das Motiv nicht gerade neu ist, ohne die auf harmonische Führung gewandte Sorgfalt das Interesse leicht abspannen. Das Finale enthält einzelne meisterhafte Züge. Was wir dagegen zu sagen hätten, ist: dass es ganz orchestermässig gedacht ist. Die Clavierstimme ist für einen geübten Partiturspieler, nicht für einen Solospieler berechnet; es gibt nirgends mechanische Schwierigkeiten, aber genug Gelegenheit, Verständniss des ganzen Baues des Musikstückes darzulegen. Bei Componisten, wie Eckert, welchen die Forderungen des einzelnen Instrumentes nie die Hauptsache, sondern nur Mittel zum Zwecke sind, findet sich dies häufig und hat zur Folge, dass ihre Werke dem wirklich musikalischen Dilettanten noch Freude machen, wenn Der, welcher eine Fingerfertigkeit zu zeigen begehrt, über Mangel dankbarer Aufgaben klagt. Wir glauben die Gattung von Musikfreunden, für welche dieses gediegene und erfreuliche Musikstück passt, hiermit bezeichnet zu haben.

Die Meere. Der Hirt auf dem Felsen. Zwei Gedichte von *Wilhelm Müller*, für eine Singstimme mit obligater

Digitized by Google

Clarinette und Pianoforte, componirt von *Carl Rossmaly*. Op. 8. Cassel, bei Appel. Preis 20 Sgr.

Diese beiden Gesangstücke verdienen aus der Fülle von Mittelgut, womit der Markt deutscher Lieder überschwemmt wird, hervorgehoben zu werden. Der Componist gehört nicht zu den hastigen Fabrikanten, sondern lässt, wie man deutlich erkennt, den poetischen Inhalt des Gedichtes erst tiefer auf sich einwirken, bevor er ihn in Töne übersetzt. Die Clarinette, welche zur Singstimme hinzutritt, ist ihr nicht etwa blos zur Folie oder des lieben Effects wegen beigesellt, sondern so selbständig behandelt, dass ein ächtes kleines Duett in schöner Verschlingung der beiden Stimmen zu Stande kommt. Dies gilt von beiden hier musikalisch behandelten Texten. Feinheit der musikalischen Ausführung und Sinnigkeit des ganzen Ausdrucks empfehlen diese Compositionen für Concerte oder Soiréen, wo sie, wie wir nicht blos aus Durchlesung der Partitur schliessen, sondern aus wirklicher Erfahrung wissen, von guter Wirkung sein werden. Schwierigkeiten kommen zwar darin nicht vor, aber der Vortrag, wenn anders dem Werke sein Recht werden soll, muss von ächtem Gefühle beseelt sein.

L'Ave Maria de *François Schubert*, transcrit pour le Piano par *Fr. Lisst*, traduit d'après la reforme musicale *d'Emanuele Gambale*. Novara, 1845.

Eine wunderliche Erscheinung! nur Demjenigen begreiflich, welcher der kleinen, vor vier Jahren im Verlage von Breitkopf und Härtel veröffentlichten Schrift: „Die musikalische Reform, ein neues System von Zeichen und Regeln, die Musik zu erlernen, von E. Gambale, aus dem Italienischen von Häser" (Leipzig, 1841) seine Aufmerksamkeit geschenkt hat. Diese Schrift enthält nicht etwa ein neues Harmoniesystem, sondern lediglich eine neue Methode der Bezeichnung, für die einzelnen Töne, sowohl nach ihrer Höhe und Tiefe, als nach ihrer Zeitdauer. Die Anzahl der Noten zu verringern und sie auf zweckmässigere Weise, wie er meint, darzustellen, war die Absicht des Verfassers. Da erhalten wir denn zwölf Namen: *Ba*, *Ca*, *Da* u. s. w. bis *Va*. Von den bisherigen Umwandlungen durch *Kreuz* oder *B* kommt nichts vor. Statt fünf Linien soben wir im System vor uns drei, was jedoch allein für Vocalsachen gilt und bei Instrumentalsachen, des erweiterten Umfanges halber, auf sechs sich ausdehnen lässt. Was nun die Lehre von der Zeitdauer betrifft, die Prinzipien des Tactes und der Eintheilung, so greift die Reform sie nicht minder energisch an und stellt ein neues Mittel in gewissen grossen oder kleinen Querstrichen auf, wonach die perpendiculären Tactstriche entbehrlich werden sollen. Was die Einzelnheiten des Gambale'schen Bezeichnungssystems angeht, so können wir uns hier, wo nur seine gelegentliche Erwähnung durch das neue Beispiel des übersetzten „Ave Maria" von Schubert und Liszt veranlasst wurde, nicht auf eine gründliche Prüfung einlassen, sondern müssen auf das Studium jener Schrift verweisen. Indessen dürfen wir unsere Ansicht von dem etwaigen Vortheile, den das System gewähren könnte, im Allgemeinen hier aussprechen. Weit entfernt, uns durch den abentheuerlichen Eindruck, den ein also geschriebenes Musikstück auf das an die alte Notenschrift gewöhnte Auge macht, abschrecken zu lassen, haben wir uns in das Einzelne des Systemes vertieft, gern zugebend, dass unsere gewöhnliche Notenschrift sehr complicirt und nur durch Gewohnheit uns geläufig worden ist. Aber es ist uns nicht möglich gewesen, irgend einen practischen Nutzen zu entdecken. Die Erlernung der alten Notenschrift ist, wie jeder Lehrer uns bestätigen kann, bei richtigem Unterrichte sehr schnell zu bewerkstelligen, besonders wenn mehrere Schüler immer zusammengenommen werden und dadurch ein Wetteifer entsteht. Sie hat ihren wesentlichen Bezug auf das übliche Harmoniesystem, indem sie auf die einfachste und ursprünglichste Tonart überall zurückweist. Der einzige Beweis für Em. Gambale's Arbeit könnte durch die praetische Erfahrung insofern geführt werden, dass gleichzeitig zwei oder mehrere Anfänger nach den beiden Methoden unterrichtet würden; dann würde man unzweifelhaft einsehen, auf welchem Wege das Lesen musikalischer Schrift am Schnellsten und Vollständigsten erlernt würde. Dies nun hat Gambale in seiner Schrift auch gelten lassen und dabei sich seines Sieges gewiss zu sein behauptet. Wenn er Recht hat, so werden sich Schüler finden, die seine Methode weiter verbreiten werden. Vor der Hand erscheint sie uns als ein verunglückter Versuch, wie deren die musikalische Literatur zu allen Zeiten viele erzeugt hat. *A. F.*

Nachrichten.

Cöln, im December 1845. Am 23. d. M. brachte die hiesige Concertgesellschaft „Die Wüste" von *Fel. David* zur Aufführung. Der gute Ruf, welchen dieses Werk sich nicht allein bei dem grösseren Publicum, sondern hier und da auch bei Kennern erworben, muss dazu anregen, den Werth desselben durch wiederholte Besprechung nach Möglichkeit festzustellen. Vielleicht können hierzu auch die nachstehenden Worte dienlich sein. — Zuerst drängt sich dem Beurtheiler der Zweifel auf, ob die Aufgabe, welche der Componist sich gestellt habe, an sich als eine eigentlich künstlerische anzusehen sei oder nicht. Die Entscheidung dieses Punctes hängt indessen zum grossen Theile mit Beautwortung der freilich oft, aber doch immer noch nicht ausreichend erörterten und darum noch sehr streitigen Frage zusammen, inwiefern Naturschilderungen überhaupt Gegenstand selbständiger musikalischer Darstellungen sein dürfen. Auf einen Beitrag zur Erledigung dieser Controverse ist es hier aber nicht abgesehen; wir wollen daher das Unternehmen des Componisten als seinem Stoffe nach herechtigt voraussetzen, und nur darzulegen suchen, ob derselbe diesen Stoff zu beherrschen vermocht habe. Wenn das Werk auch mit dem Anspruche auftritt, ein Ganzes zu sein, und man diesen Anspruch dem Plane nach — wiewohl doch nur in äusserlicher Weise — als begründet zugeben kann, so finden sich darin doch zwei musikalisch wesentlich selbständige Elemente. Diese sind einerseits die Schilderungen der blosen leblosen Natur, ande-

Digitized by Google

rerseits die Darstellungen von Scenen, in welchen jene Natur nur den Schauplatz bildet für eine lebendige Gruppe, die Caravane. Diese beiden Theile des Stoffes sind auch bei der Beurtheilung zweckmässig zu trennen. Wir beginnen mit dem ersteren.

Nach Inhalt der einleitenden Worte wird in der grenzenlosen Oede der Wüste die Gegenwart des Schöpfers, und in ihrer Ruhe und ihrem Einerlei die Lebendigkeit und Vielheit der Schöpfung empfunden. Es ist also das Gefühl, welches durch den Eindruck der hier fingirten Natur erzeugt wird, in den Vordergrund gestellt, so dass weniger diese Natur selbst, als jene Gemüthsstimmung den Gegenstand der musikalischen Darstellung ausmacht. Deshalb wird auch die Musik nicht sowohl die Phantasie, als vielmehr das Gefühl in Anspruch nehmen müssen; und zwar wird sie um so gelungener sein, je mehr sie im Stande ist, in dem Zuhörer dieselbe Unendlichkeit der Empfindungen hervorzurufen, mit welcher allein das in den Einleitungsworten ausgesprochene Bewusstsein einer innigen Harmonie scheinbarer Widersprüche vereinbar ist. So gross diese Aufgabe auch ist, so hat sie doch in der tiefen Innerlichkeit der wiederzugebenden Empfindungen eine für die musikalische Behandlung durchaus günstige Unterlage, und sie bietet daher zugleich einen sehr geeigneten Stoff zur Prüfung der Fähigkeit des Componisten. Wir bedauern, gestehen zu müssen, dass diese Prüfung zu der Ueberzeugung führt, dass derselbe seiner Aufgabe nicht gewachsen gewesen. Dies ergibt sich deutlich, wenn wir nach der Wirkung fragen, welche seine Musik auf den Hörer ausübt. Dieselbe ist keineswegs jene unendliche Fülle des Gefühles, welche als inhaltschwere Frucht beinahe eines Nichts — des blosen Daseins jenes einsamen unermesslichen Sandmeeres — hervorgehen soll; sie ist lediglich eine gewisse Behaglichkeit, welche sich gemächlich Platz macht, aber weit entfernt, das Innerste zu ergreifen. Da hier die Wirkung recht eigentlich der Maassstab der Leistung ist, so genügt diese Hindeutung, um unser Urtheil zu erklären. Leider ist letzteres über die übrigen Abschnitte des Werkes, die hierher gehören, nicht günstiger. Dabei ist aber nicht zu vergessen, dass dieselben schon an sich, weil sie — wie der Sturm, der Sonnenaufgang — vorzugsweise die Phantasie, das Gefühl aber nur mittelbar in Anspruch nehmen, einen weniger dankbaren Vorwurf für die Composition bilden. Kaum dass wir die Gewalt des Simoun gewahr werden, so wird sie auch schon gebrochen; wir haben höchstens Musse, das Bild des Sturmes in unserer Vorstellung entstehen zu lassen, aber nimmer, es anszubreiten und festzuhalten. Weit entfernt, dass uns in der Sonne der Wüste die in sich unerschöpfliche intensive Lichtwelt aufgeht, bei deren Erscheinen die Menschheit sich und das All neugeschaffen glaubt; sie tritt vielmehr matt und gleichsam durchsichtig hervor, unfähig, die Welt zu erleuchten und zu erwärmen. Statt dass die Nacht mit der ihr eigenen Gewalt und unüberwindlichen Schwere sich niedersenkt, stellt sie mattherzig ihre einschläfernden Versuche an, unbekümmert darum, ob ihr solche gelingen werden oder nicht. Diese Schlaffheit ist das Characteristische der *David*'schen Naturerscheinungen; sie erscheinen nur als Versuche, ohnmächtig, sich zur frischen That zu erheben.

Und doch hatte *David* zu seinen Schilderungen unvergleichliche Vorbilder; man denke nur an die Pastoral-Symphonie, die Jahreszeiten, den Freischütz. Ein Grund mehr für die Annahme, dass er zu viel für seine Kräfte unternommen. — Es ist hier noch der Gesänge zu gedenken, mit welchen die Wüste selbst, als das Lob Allah's preisend, vorgeführt wird. Diese Fiction einer Personificirung der leblosen Natur — sofern diese sich nicht, wie bei den Alten, selbst zu Göttern gestaltet — ist so fremdartig und künstlich, dass es nicht gelingen will, sich damit zu befreunden. Wenn man aber auch gegen eine solche Metamorphose nichts einwenden will, so ist doch auch die Composition nicht als gelungen zu bezeichnen, weil der orientalische Character, auf den es hier wesentlich ankam, derselben gänzlich abgebt. Dieser Mangel einer Legitimation über ihre Heimath ist auch der Hauptfehler fast aller übrigen Theile des vorliegenden Naturdrama's (— vielleicht ist dieser sonderbare Ausdruck für die Wunderlichkeit der Aufgabe nicht unpassend —), zu denen wir jetzt, nach der obigen Eintheilung, in Kurzem übergehen.

Mit Ausnahme des Gesauges der „Muezzim" und des „Almeen-Tanzes" — welche wohl Originalmelodieen sind — haben sie sämmtlich fast gar keine orientalische Färbung. Namentlich ist die „Träumerei der Nacht" eine ächt französische Romanze, und, gleich der „Hymne an die Nacht," ein Product der dem Osten fremden, völlig ausgebildeten Vocalmusik. Wir sind daher plötzlich aus der Wüste in die Salons des civilisirten Westens versetzt, und müssen vergessen, dass wir noch so eben mit Simoun und Kameelen in Rapport standen. Wenn wir uns auch vorstellen wollten, dass jene beiden Gesänge einem unter der Caravane befindlichen Occidentalen in den Mund gelegt seien — was allein ihr Dasein erklären kann —, so sind sie doch im Vergleich zu dem ganzen Stoffe zu heterogen, um nicht wesentlich die Bedeutung des Werkes als eines Ganzen zu beeinträchtigen.

Wenn wir nun nach dem Gesammteindrucke fragen, welchen die Musik am Schlusse in dem Hörer zurücklässt, so ist es das Gefühl einer mangelnden inneren Befriedigung, welches einer Aussöhnung mit der Fremdartigkeit des Stoffes hemmend in den Weg tritt. Die Composition erscheint daher als ein misslungener Versuch, ohne Anspruch auf den Namen eines fertigen Kunstwerkes.

Nun aber noch einige Worte, um möglichen Missverständnissen vorzubeugen. Wir haben unsere Kritik lediglich auf Beantwortung der Frage beschränkt, inwiefern die Ausführung dem Plane des Künstlers entsprechend ausgefallen. Ob und in welchem Grade einzelne Theile derselben *ausser ihrem Zusammenhange* von Werth seien, hat nicht Gegenstand unserer Betrachtung sein sollen. Wenn wir daher auch von unserem Standpuncte aus kein günstiges Urtheil über das Ganze fällen konnten, so würde uns dies doch nicht hindern, in anderer Beziehung unsere Anerkennung auszusprechen, wozu wir immerhin reichlichen Anlass hätten. Wir haben aber absichtlich jenen einen Gesichtspunct festgehalten, weil derselbe von dem grösseren Publicum gemeinhin übersehen wird, indem es sich mehr von den Einzelnheiten der Composition bestimmen lässt; überdies aber auch, weil

Digitized by Google

die mannichfachen Vorzüge des Werkes im Einzelnen bereits wiederholt und erschöpfend ihre Würdigung gefunden haben. Wir hatten zu unserem Verfahren gegenwärtig um so mehr Veranlaasnng, als die *David*'sche Musik gefällig und leicht verständlich ist, und mindestens ausreichend, eine wohlthuende Behaglichkeit zu erwecken, die nur zu verführerisch ist, um nicht die Meinung der Menge irre zu leiten, zumal da *David* es nicht verschmäht hat, hier und da kleinlicher Mittel nur zur Erzielung des grösstmöglichen Effectes sich zu bedienen.

Da der Geschmack der Menge nur zu leicht auf die productive Richtung der, namentlich jüngeren Componisten zurückwirkt, so ist es zur Vermeidung der unglückseligen Nachtretereien ernste Pflicht, in Fällen, wo derselbe in seinem Irrgange zu gefährlich zu werden droht, nach Kräften zur Rückkehr desselben in das rechte Geleise beizutragen. Lediglich in dieser Absicht sind vorstehende Zeilen entworfen; mögen sie ihres Theiles zur Vorsicht mahnen, nicht allzuleicht etwas Grosses und Eigenthümliches zu suchen, wo nur Mittelmässiges und Sonderbares geboten wird!

Schliesslich ist noch zu erwähnen, dass die Aufführung, an welche wir obige Betrachtungen angeknüpft haben, eine durchaus gelungene war. Dieselbe erfolgte unter *Heinrich Dorn's* Leitung mit vieler Präcision, und liess deutlich erkennen, dass sie mit Umsicht und Sorgfalt vorbereitet worden. Der Beifall des Publicums entsprach den Leistungen der Mitwirkenden und wurde nächst dem Dirigenten namentlich Herrn *Koch* zu Theil, von dem die Soli meisterhaft vorgetragen wurden.

Hamburg, Ende December 1845. — Zunächst habe ich des Gastspiels des Fräul. *v. Marra* aus Wien zu erwähnen, das im August und September Statt fand. Diese interessante Künstlerin trat zuerst als Adine im „Liebestrank" auf und erregte durch die aeltene Höhe ihrer Stimme und deren virtuose Ausbildung in Coloraturen— wozu auch noch besonders ein ausgezeichneter Triller zu zählen ist — eine so allgemeine Sensation, dass sie diese Partie drei Mal unmittelbar nach einander bei überfülltem Hause singen konnte! Sodann trat sie zwei Mal in „Lucia di Lammermoor," zwei Mal in der „Nachtwandlerin," ein Mal in den „Puritanern," und noch ein Mal im „Liebestrank" auf, stets mit gleicher Theilnahme und ausserordentlichem Beifalle von Seiten des Publicums. — Von den übrigen Gästen im Theater während der letzten vier Monate sei noch der Mad. *Palm-Spatzer* erwähnt, die im November hier gastirte und besonders als „Donna Anna" und „Valentine" ansprach. Zu bedauern ist es, dass diese tüchtige und mit einer herrlichen Stimme begabte Sängerin in ihrem Vortrage sich aus einer gewissen Ruhe nicht herauszureissen vermag, die man fast für mehr, für Kälte halten könnte. — Die famose Altistin Signora *Alboni* gastirte im November im Thaliatheater mit Beifall, ohne aber dem ihr von Berlin aus bereiteten Rufe zu entsprechen. Ist die Stimme der *Alboni* auch von grosser Schönheit, so ist doch auch nicht zu leugnen, dass ihre Gesangstudien manches Mangelhafte haben und der Vortrag sehr outrirt ist. Hätte sie im Stadttheater gastirt, so würde zweifelsohne auch eine starke Opposition laut geworden sein, da man hier einen ganz anderen Maassstab anzulegen gewohnt ist. — An neuen Opern sind folgende in Scene gegangen: 1) „Die Haimonskinder" von *Balfe* im September, 2) „Nabucodonosor" von *Verdi* (in deutscher Sprache) im November, und 3) „Die Matrosen" von *v. Flotow* im December. Erstere, „Die Haimonskinder," haben nur sehr getheilten Beifall gefunden. Man erwartete von der Musik sehr viel, da die Oper so grosses Glück in Wien gemacht hatte, fand sich aber getäuscht; besonders vermisste man Originalität, wovon aber auch fast keine Spur vorhanden ist. Die Inscenesetzung der Oper war recht anständig und die musikalische Ausführung brav, bis auf die Rolle des Beaumonoir durch Herrn *Gerstel*, der im Gesange unter Null war und im Uebrigen die Rolle so verkehrt aufgefasst hatte, dass sie die höchste Langeweile erregte. Ueberhaupt ist dieser Schauspieler, der als Sänger nur höchst untergeordnet ist und als Bassbuffo keineswegs mehr genügen kann, in letzter Zeit in den Fehler des Uebertreibens gerathen, und zwar so sehr, dass er sich die meisten Partieen dadurch verdirbt. — Eine recht gelungene Ausführung im Ensemble fand die *Verdi*'sche Oper, die allgemein ansprach, aber unbegreiflicher Weise keine vollen Häuser macht. — Mit grosser Spannung sah man der neuen Oper von *Flotow* entgegen, für welche die Direction grosse Vorbereitungen hinsichtlich der Decorationen u. s. w. machte. Der Erfolg war aber keineswegs glänzend, das Publicum erkannte diesmal die Musik wirklich für das, was sie ist, nämlich leichte französische Waare *à la Adam*, *Auber*, *Monpou* und Consorten, die der Originalität entbehrt und noch weit weniger, als die zu *Flotow's* erster Oper „Stradella," nach Characteristik und dramatischer Wahrheit strebt. Es ist durchweg eine tändelnde, im Tanzrhythmus gehaltene Musik, die manches Unterhaltende in dieser Beziehung bietet, aber auch zugleich beweist, dass der Verfasser hinsichtlich seines Wissens eigentlich nur Dilettant genannt werden kann, der eine gewisse Routine sich zu eigen gemacht hat. Die Besetzung der Hauptpartieen in der Oper ist durch Mad. *Fehringer* und die Herren *Kops*, *Bost* und *Gerstel* auf ausdrückliches Verlangen des Componisten geschehen, weil er jene für sie geschrieben haben will, wobei nur auffallend ist, dass die Partieen so wenig sich für ihre Stimmen eignen, denn Mad. *Fehringer's* Partie liegt ihr zu hoch — weshalb sie dieselbe auch an Dem. *Jacques* abgeben wird —, dem Herrn *Kops* liegt dagegen die seinige viel zu tief, und gleiche Uebelstände sind in den anderen Partieen vorhandeu. Das Libretto dieser Oper, von *Friedrich* nach dem Französischen, „Le naufrage de la Méduse" bearbeitet, ist gewandt und enthält viele Bühneneffecte, nähert sich aber im Ganzen mehr dem Genre des Vaudeville; besonders sind die Couplets am Besten gerathen. Merkwürdig ist es, wie sich Einige bemühen, die Musik der Oper als etwas ganz ausserordentlich Grosses, Genialea auszuposaunen, und dabei mit Verachtung auf alle anderen deutschen Operncomponisten, wie z. B. *Spohr*, *Marschner*, *Lindpaintner*, *Lachner* u. m. a., niedersehen. Das Glück, welches „Stradella" gemacht, soll den Beleg für den classischen Werth

Digitized by Google

der Musik abgeben, und wer eine andere Meinung äussert, der kann sicher darauf rechnen, dass er über kurz oder lang in einem halben Dutzend Blätter auf das Aergste mitgenommen wird. *Truhn* in Berlin kann wegen seines, freilich etwas scharfen, aber gewiss gerechten Urtheils über „Stradella" ein Liedchen davon singen! Weil „Stradella" dem Berliner Publicum nicht recht munden wollte, so sollte die Aufführung total schlecht gewesen sein und man ging sogar so weit, zu äussern, dass die Mitglieder der Berliner Hofbühne sammt ihrem Capellmeister nach Hamburg kommen sollten, um zu sehen und zu lernen, wie die Ausführung sein müsste! — Eine sehr interessante Vorstellung war im Stadttheater die des Melodrama „Abrahamⁿ mit der prachtvollen Musik vom Ritter *v. Seyfried*. Es wurde vom 13. bis zum 21. December vier Mal gegeben, musste dann aber vorläufig zurückgelegt werden, weil die Direction mit der Kunstreitergesellschaft des Herrn *Gautier* — die im dritten Acte bei der Schlacht mitwirkte — nicht weiter sich einigen konnte. Die Chöre waren recht gut einstudirt und Dem. *Jacques* zeichnete sich als Isaak im Gesang wie im Spiel besonders aus. Herr *Grunert* gab den Abraham in declamatorischer Hinsicht ausgezeichnet. — Ehe ich nun noch über die stattgehabten Concerte berichte, möchte es wohl nothwendig sein, über die am 11. August im Stadttheater veranstaltete „Beetboven-Feier" — die ich schon in Nr. 39 d. Bl. v. v. J. erwähnte — einige Worte folgen zu lassen. Man hat nämlich behauptet, dass dieselbe keinen Anklang beim Publicum gefunden und die Gesangpiecen gar Zeichen des Missfallens erregt hätten, was aber durchaus unwahr ist. Das gedrängt volle Haus, die grösste Aufmerksamkeit während der 3½ Stunden, die das Concert dauerte, und der enthusiastische Beifall, der sich nach jeder Nummer äusserte, sind wohl die beste Widerlegung. Der Umstand, dass nach Beendigung der beiden Sätze aus der D-Messe einige Zuhörer applaudiren wollten, die Menge aber nicht einstimmte, weil man es hier unpassend findet, bei geistlichen Compositionen seinen Beifall laut zu äussern, ist gemissdeutet worden. — Im Stadttheater liess sich Herr *Saint-Léon*, Gatte der berühmten Tänzerin *Cerrito* — die hier im September und October mit grossem Erfolge gastirt — auch einige Male auf der Geige hören und zwar mit vielem Beifalle. — Herr *Eben*, der sich Nachfolger von *Gusikow* nennt, gab im October drei Concerte, worin er seine grosse Virtuosität auf dem Holz- und Strohinstrumente zeigte, aber im Ganzen nur wenig Anklang fand, da das Instrument doch gar zu dürftig ist. — *Fanny Staël*, die schwedische Clavierspielerin, versuchte auch ein Concert zu geben, welches aber sehr wenig besucht war. — Eine sehr interessante Soirée veranstaltete Herr Concertmeister *Beer* am 6. December, worin die beiden Töchter desselbeu sich als tüchtige Sängerinnen zeigten. Beide sind im Besitze sehr anmuthiger Stimmen, welche aber im Salon noch mehr effectniren, als im grossen Concertsaale. Die Ausbildung ist besonders im eleganten und colorirten Gesange vortrefflich, und werde ich noch Gelegenheit haben, wieder auf diese beiden talentvollen Damen zurückzukommen, da der Vater noch einige Soiréen diesen Winter zu veranstalten gedenkt. — Das erste diesjährige philharmonische Concert — am 27. December — ward mit *Gade's* Symphonie in C eröffnet. Das herrliche Werk hat leider nicht so allgemein angesprochen, wie es wohl verdient, woran zum Theil aber auch die Ausführung Schuld sein mag, da die feineren Nuancirungen fast gänzlich fehlten und zu Anfang selbst Tactschwankungen vorkamen. *Gade* zeigt sich in diesem Werke als einer der talentbegabtesten unter den neueren Instrumentalcomponisten, dem die wärmste Anerkennung aller unparteiischen Urtheilsfähigen nimmer entgehen kann. — Herr *Kellermann*, Violoncellist aus Copenhagen, erwarb sich in diesem Concert mit seinen Solovorträgen nur wenig Beifall. Theils hatte er seine Vorträge schlecht gewählt, anderntheils sind seine Leistungen eben auch nicht sehr bedeutend, der Vortrag süsslich manierirt und selbst die Intonation nicht immer völlig rein. — Herr *d'Arien*, Violoncellist, gab auch wiederum Concerte unter der freundlichsten Theilnahme des Publicums. —*r*.

Herbstopern u. s. w. in Italien.

Königreich Beider Sizilien.

Palermo. Das Teatro Carolino wurde am 1. October mit Verdi's Lombardi und einem Fiasco eröffnet. In Sizilien, Bellini's Vaterland, hält es schwer für einen neuen Ausländer-Maestro (in Italien nennt man allgemein Forestiero Jeden, der nicht in demselben Orte, wenn auch nur eine Stunde davon entfernt, geboren ist), Glück zu machen, weil Bellini Allen in den Ohren klingt. Die Lombardi haben indess in der Folge etwas mehr angezogen, wozu die Gazzaniga als Gisella ganz besonders, weit weniger Tenor Castellan mit seiner schwachen Stimme und Bassist Zucconi beigetragen haben. In Donizetti's Lucia di Lammermoor, die eine viel bessere Aufnahme fand, gewann auch Herr Castellan, und Bariton Vita gefiel ziemlich. Die Bishop, die bereits am 23. September in diesem Theater mit ihrem Begleiter, dem Harfenspieler Bochsa, mit Beifall eine Academie gab, trat nach der Lucia mit den Herren Castellan und Vita in der Sonnambula auf, befriedigte aber die Zuhörer keineswegs, wiewohl lombardische Blätter das Gegentheil berichten. In den letzten Tagen des November wiederholte man Pacini's Medea, die bei ihrem Entstehen hier vor zwei Jahren Furore gemacht, seitdem zwar in Italien nirgends gefallen hat, jedoch hier abermals einen grossen Lärm hervorbrachte; man bedenke nur, dass Pacini und Bellini zu Catania geboren sind. Die Medea sang die Tavola, für welche der Maestro diese Rolle vorigen Carneval zu Vicenza eigens zugestutzt hat. Am 12. December gab man Donizetti's Lind mit der Gazzaniga und dem besten Erfolge.

Von Raimondi und seinen neuen contrapunctischen Schöpfungen war in meinem vorigen Berichte bereits die Rede. Unlängst wurde von ihm in der hiesigen Kirche S. Cita ein sehr hübsches Requiem mit acht Realstimmen und ganzem Orchester aufgeführt. Von ihm sind noch folgende Kirchen- und andere Compositionen: zweiund zwanzig sehr künstlich gearbeitete Fugen; eine gross Messe und zwei Ouverturen für zwei Orchester (eine Erfindung Raimondi's); das Oratorium Mosé sul Sinai,

Digitized by Google

drei Theilen; das Oratorium Il Gindizio universale, vor zwei Jahren hier von 150 Sängern und Instrumentalisten aufgeführt (wird bei Lucca zu Mailand gedruckt); die sieben Worte, dreistimmig mit Begleitung von Violen, Violoncellen und Contrabässen; ein vierstimmiges Miserere für Orchester. — Von seinem Nuovo Genere di scientifica composizione etc. sind die Leser d. Bl. bereits unterrichtet.

Catania. Um die Hälfte Novembers gab man Verdi's Ernani unter dem Titel: Elvira d'Arragona, mit der Maray, dem Tenor Marcucci und den beiden Bassisten Bartolini und Lauri. Dass Verdi in Bellini's Vaterstadt freundlich empfangen wurde, dass die längst fertige Maray (bekanntlich eine Wienerin, sie singt eigentlich schon seit mehreren Jahren nicht mehr) hier gefiel, war sehr artig von den hiesigen Bewohnern. In Donizetti's Maria Padilla, die gefiel, sang die Mattioli. Im Pirata sollte abermals die Maray wirken.

Messina. Pacini's in Palermo wohl aufgenommene Medea fand auf unserem Theater ihr Echo. Vorzüglich war die D'Alberti als Protagonistin. Tenor Della Longa legte eine Cavatine aus dem Ernani ein und theilte mit dem Bassisten Corsi den Beifall. In Verdi's Due Foscari, worin die Rapazzini sang, wurden blos wenige Stücke applaudirt.

Foggia. Der bekannte alte Tenor Berardo Winter, längst in Quiescenz, diesmal hier der Impresario, gab Donizetti's Linda, die Enthusiasmus erregte; besonders gefielen die Baumann und Bariton Massard. Letzterer triumphirte noch mehr in der Gemma di Vergy. Im Otello gab nurgedachter Winter die Titelrolle.

Neapel (Teatro San Carlo und Fondo). Diese beiden königlichen Theater wiederholten die Vestale, Sonnambula, Linda, Figlia del reggimento, Scomessa, Barbiere, Cenerentola, Due Foscari, Alzira, 1000 talleri, Aladino. Die Gabussi debutirte in den Due Foscari, fand Beifall und wurde hervorgerufen, obgleich die Rolle für sie als Mezzosopran nicht passte. Ihre Stimme ist freilich nicht stark, in den hohen Chorden ziemlich unangenehm, aber ihr Gesang ist gut und seelenvoll. In der Sonnambula debutirte der spanische Tenor Lazaro Flavio (Puig): Gesang, Action, Aussprache lobenswerth; sobald er aber seine Stimme forcirt, wird sie widerlich. Der neue Bassist Finocchio hat eine starke Stimme, sonst nichts. *Pacini's* auf S. Carlo am 11. December zum ersten Male gegebene neue Oper: *Stella di Napoli* hatte keinen guten Erfolg; es wurden kaum die beiden Cavatinen der Tadolini und des Coletti applaudirt, Alles Uebrige fand eine laue Aufnahme. Sobald die italienischen Maestri zur Harmonie, von der sie nach deutschen Begriffen wenig verstehen, die Zuflucht nehmen, oder gar gelehrt schreiben wollen, da geht es ihnen schlimm; Mercadante hat es am Aergsten empfunden: man mag ihn nicht mehr. — Auf dem Teatro Fondo war neu: *Il Figlio dello schiavo*, vom neuen Maestro *Giuseppe Puzzone,* Zögling des hiesigen Conservatoriums, hat nichts Neues, aber einiges Anhörbare. Die übrigen Hauptsänger: die Tadolini, Buccini, Tenor Fraschini und Bassist Coletti sind den Lesern längst bekannt.

Das Teatro Nuovo, das nebst seinen gewöhnlichen Pastetenopern auch französische Comödien hören liess, wiederholte von den älteren Opern am Meisten die Leonora, Gemma di Vergy, Don Pasquale, die Capuleti, die Piccole miserie della vita umana, Chi dura vince, Robinson Crusoe. Die neue Oper: *Il Puntiglione* von Maestro *Brancaccio* machte Fiasco. In der neuen Operette: *Un altro debitore* von Herrn *Pagliuolo*, Schüler des hiesigen Conservatoriums, fand ein Duett, ein Terzett und die Cavatina des Buffo Luzio ziemlichen Beifall.

Auf dem Teatro Fenice wurde vom Grafen *Gabrielli*, der bereits so manche Opern und Ballette für S. Carlo, Fondo und Teatro Nuovo geschrieben, eine neue Operette: *Una passeggiata sul palchetto a vapore* gegeben, worin der Maestro nach jedem Stücke gerufen wurde. Die hiesige Noblesse würdigte bei dieser Gelegenheit dieses ihr ganz fremde Theaterchen ihres Besuchs. — In der Vestale debutirte eine 18jährige hübsche Prima Donna, Namens Olimpia Virly (der Himmel weiss, aus welchem Lande), die sehr befriedigte.

Barletta. Mit Donizetti's Maria Padilla ist bereits das Abonnement für den ganzen Carneval eröffnet. Die Fiocchi-Ciolfi hat kaum eine leidliche Stimme; die alte Bernardis sang kaum gut, als sie noch jung war; Tenor Coletti so so; der debutirende Bassist Brayda, ein Neffe des Lablache, kann vielleicht Etwas werden.

Kirchenstaat.

Rom. Sowohl die tonangebende und gebildete Classe einer jeden grossen Hauptstadt Italiens, als ihre Theaterjournalistik hält in der Regel ihre eigene Residenz, oder besser zu sagen, sich selbst, für die souverain musikalisch verständige der ganzen Halbinsel, und die Städte, die am Meisten damit prahlen, sind: Neapel, Rom, Mailand und Venedig, daher auch nicht selten, ohne alle Ursache, eine Oper, die in einer dieser Hauptstädte Furore macht, in der anderen öfters schon zum Vorans mit einem Fiasco abzieht. Verdi's Due Foscari, die hier so sehr gefielen, fanden eine ganz laue Aufnahme in Neapel; seine Alzira, die daselbst vorigen Sommer einen respectablen Fiasco machte, fand hier ihre Liebhaber. Verdi, dessen in Mailand entstandene Gloria dort beinahe schon erloschen ist, lebt hier noch fort, und ist auch das Verdi'sche Fieber bei den Römern nicht so heftig, wie dermalen bei den Parisern, so ist doch für jetzt zu einem Remittiren keine Aussicht vorhanden. Bei der hiesigen Zeitschrift Rivista hat sich bereits ein Verdi'sches Delirium furiosnm eingestellt, das jenem der France musicale an Intensivität beinahe gleichkommt. Eine andere Rivista, die Florentiner, ist blos mit einem Verdi'schen Delirium placidum befallen. Letzthin äusserte sie sich auf folgende Weise: „Verdi verlangte von Bellini das Geheimniss seiner Macht, und bekam zur Antwort: das Herz; tritt in die Fusstapfen von Haydn, Mozart, Beethoven, Pergolese und Allegri. So that es in der neueren Zeit der Zauberer Meyerbeer, der Meister aller Meister, von dessen schöpferischen Strahlen Bellini und Verdi die beiden Scheinwerfer (*riverberi*) sind.“ — Herr Escudier, der bereits mit all' seinen Verdi'schen Biographieen

Digitized by Google

und Apotheosen seine France musicale überladen hat *), berichtet daselbst (Nr. 45, 9. November) aus Mailand, wie er und Herr Lumley, Impresario der Londoner italienischen Oper, dem Herrn Verdi zwanzig italienische Meilen weit von Mailand nach Clusone nachgelaufen, damit er für benanntes Theater nächsten Frühling eine neue Oper componire, welche Einladung der Maestro auch angenommen, versteht sich: gegen ein honettes Honorar. Herr Lumley, der sich allenthalben rühmt, die erste und beste italienische Operngesellschaft auf der ganzen Erde zu haben, als z. B. die Grisi, die Tacchinardi, Lablache u. A. (die, unter uns gesagt, für Italien schon abgenutzt sind, und von den Italienern selbst scherzweise nach einem Luogo pio — Wohlthätigkeitsanstalt — verwiesen werden), hat nun ebenfalls den besten Maestro der ganzen Erde zu recruiren das Glück gehabt.

Allgemein ist zwar bei den Römern diese grosse Verehrung für den in Rede stehenden Maestro nicht; aber so weit ist es hier keineswegs gekommen, dass eine seiner Opern, wie zu Mailand und Neapel, Fiasco machen kann. Nachdem Donizetti's Linda di Chamounix mit einer mittelmässigen Gesellschaft durchgefallen war, gab man am 9. October auf dem Teatro Argentina Verdi's Giovanna d'Arco, deren Musik kein allzugrosses Aufsehen erregte, in der aber die junge Boccabadati (Titelrolle) am Meisten, Tenor Ferretti (Beide für hier neue Sänger) sehr, und der Anfängerbassist D'Avila ziemlich gefiel. Aus lauter Neugierde tischte man dessen im vorigen Sommer zu Neapel durchgefallene neue Oper Alzira auf, und mit denselben Virtuosi. Anfänglich liess sie fast kalt; man besann sich aber eines Besseren und klatschte bei mehreren Stücken, so viel man konnte, was freilich in der neuesten Theatersprache nichts sagen will; in der Folge liess das Geklatsch nach und hörte zuletzt ganz auf, um es für den nachher gegebenen Elisir d'amore, mit der Boccabadati, dem Tenor Ciaffei, Buffo Pozzesi und Bassisten D'Avila, aufzusparen.

Herrn Landsberg's musikalische Abendunterhaltungen erfreuen sich wie immer einer starken Frequenz. In einer derselben wurde letzthin ein Concert für drei Pianoforte von Joh. Seb. Bach, von den Damen Capaldi-Ricci, Nerens und Dicksen (Erstere eine Deutsche, die Zweite eine Schwedin) mit allgemeinem Beifall vorgetragen.

Bagnacavallo. Am 27. September wurde das neue prächtige Theater, eines der schönsten in der Romagna, mit Verdi's Ernani eröffnet, und die Lusignani, Tenor Baldanza, Bassist Zucchini, lauter alte Bekannte, mit lautem Beifalle beschenkt, der Anfängerbass Maley hingegegen aufgemuntert. Der Zulauf war ungemein stark.

*) Und doch sagt er in seinem Blatte, Nr. 50, 14. December, S. 395: Verdi sei „*poli, mais peu galant, d'une humeur douce, mais mélancolique*" *etc.* Derselbe Escudier ist aber nicht nur „dermalen" ein Verdi'scher Enthusiast, er zeigt sich auch (ebendaselbst S. 397) als einen wahrhaft grossen musikalischen Geist. Indem er Herrn Auber tüchtig schilt, weil er zu den Uebungen der Zöglinge des Pariser Conservatoriums Mozart's Figaro, und nicht Opern von französischen Meistern, gewählt hat, nennt er diesen Figaro: „*Un chef-d'oeuvre de musique, mais pas un chef-d'oeuvre de musique dramatique* (man höre!), *rien de plus froid, de plus anti-scénique et de moins vocal.*"

Ferrara. Ricci's (Fed.) Prigione di Edimburgo, mit welcher die Stagione autunnale schon am 24. August eröffnet wurde, machte zum Theil Furore. Am Meisten zeichnete sich Bassist Fiori als Tom aus, nach ihm die Marini (Sofia) als Giovanna (hübsche Person und hübscher Mezzosopran); die Angelini war eben keine vortreffliche Ida, und Tenor Forti that das Mögliche an der nicht für ihn passenden Rolle des Giorgio. Um die Mitte des September gab man Donizetti's Don Pasquale, worin der Buffo Cavisago wirkte; das Ganze sprach wenig an.

Bologna. Verdi's Due Foscari hatten den von hier gebürtigen trefflichen Tenoristen Roppa, den eben so trefflichen Bassisten Badiali und die wackere Assandri, daher denn auch mehrere Stücke der Oper starken Applaus fanden. Roppa ersetzte eigentlich den gleich Anfangs unpässlich gewordenen Tenor Stanislao Ronzi; da er aber nach Floreuz gehen musste, so löste ihn sehr bald Tenor Bernabei ab, der freilich weit hinter ihm steht. Mit der De Giulj Bursi, Tenor Poggi, Badiali, Bernabei und der Comprimaria Biondi wurden hierauf die Lombardi, ebenfalls von Verdi, mit Beifall gegeben. Ein Artikelschreiber sagte bei dieser Gelegenheit in einem hiesigen Journälchen unter vielem Anderen: „Es ist schmerzlich, dass die Verdi'schen Opern, die wir hier gehört haben, als: Nabucco, Ernani, Foscari, Lombardi, voll unsterblicher Schönheiten, die erst in unserem Italien, der höchsten (!) Richterin des Schönen, sodaun bei den auswärtigen gebildeten Nationen Enthusiasmus erregen, allzusehr von Vocal- und Instrumentalmassen strotzen, ja uns mit einem barbarischen Instrumentalluxus betäuben; doch bei all' diesem Lärmen klopfte uns öfters das Herz (wohl bekomm's!), so stark war die Einwirkung des wahren Schönen und die Gewalt des Genie's. Ehre dem Verdi und Italien, das ihn erzeugt hat! Die Ausländer können uns, ausser Meyerbeer, Niemanden aufweisen, der einem Rossini, Bellini und Verdi gleicht, der einen Pacini, Donizetti, Mercadante übertrifft." Als man hierauf den Ernani gab, spitzte geschwind ein Anderer die Feder und sagte: „Das sei die wahre Verdi'sche Oper; bei den Lombardi gehe man mit Kopfschmerzen aus dem Theater."

Die einst rühmlich bekannte Sängerin *Isabella Colbran, Rossini's* Gattin, ist den 7. October nach langen Leiden 60 Jahre alt gestorben *). Sie war zu Madrid geboren, sang anfänglich in Paris, darauf in Italien, wo *Rossini* für sie den Otello, die Donna del Lago und die Semiramide componirt hat. In Bologna sang sie in seiner Zelmira und wurde seine Gattin; nachher sang sie in Wien und London, worauf sie das Theater verliess und sich nach Bologna zurückzog, wo sie in ihrer Villa di Castenaso starb.

Grossherzogthum Toscana.

Florenz (Teatro Pergola). Die beiden, in Bellini's Capuleti (mit eingelegten Stücken von Rossini und Ricci!) zum ersten Male die Bühne betretenden Schülerinnen der Bertinotti, Angiola Magenza (Romeo) und Elisa Mascarich (Giulietta), mit hübscher Stimme und guter Schule, fanden viele Aufmunterung. Tenor Caggiati war, wie ge-

*) S. d. Bl., S. 807 des vorigen Jahrganges.

Digitized by Google

wöhnlich, willkommen. Pacini's Lorenzino de' Medici, der zu Venedig, Reggio, Forli und Jesi Furore machte, trug hier am 16. October einen Fiasco nach Hause. Und mit wem? mit der Barbieri, einer der besten jetzt lebenden activen Sängerinnen, mit dem sympathischen Tenor Roppa, mit dem — wenn er rein singt, was sehr selten ist — trefflichen Bassisten Sebastiano Ronconi und dem waekeren jungen Bassisten Miral. Die Sänger wurden indessen, besonders in der Folge, dann und wann stark beklatscht. Pacini, der bereits an die achtzig Opern geschrieben hat, ist melodisch erschöpft (s. auch Neapel). Des von hier gebürtigen Principe Pomatowsky Oper Lambertazzi, welche meist eine Wiederholung seines Procida ist, fand keinen Anklang. Donizetti's Lucrezia Borgia, und darin die Barbieri, wurden mit Jubel empfangen.

(Teatro della Piazza vecchia.) Coccia's bekannte Opera buffa Clotilde, die zu Venedig 1812 den Vergleich mit Rossini's Italiana in Algeri aushalten musste, fand eine gute Aufnahme; desgleichen die zum dritten Male die Bühne betretende Valtorta aus Bergamo, mit guten Kunstanlagen, Buffo Frizzi, Bassist Romanelli und Tenor Soldini. Donizetti's Don Pasquale und Fioravanti's Don Procopio hatten guten Erfolg.

(Teatro Leopoldo.) Rossini's nur noch dem Namen nach bekannte Gazza ladra verunglückte hier. Die Damen Ferini und Cajani, die Bassisten Puccini und Chimiski thaten ihr Mögliches, ohne jedoch den Zuhörer zu befriedigen. Die Lucrezia Borgia ging viel besser. Das Teatro Borgognissanti gab Verdi's Lombardi und Rossini's Otello, bei denen kaum die Ramacini eine Erwähnung verdient. Das Entrée kostet hier auch nur einige Kreuzer.

Döhler spielte in der am 16. November von der hiesigen Società Filarmonica gegebenen musikalischen Academie das *Beethoven*'sche Pianofortecoucert in Es dur mit Orchester; darauf spielten die Zöglinge des Herrn *Giorgetti* ein von Letzterem componirtes Sextett für zwei Violinen, zwei Violen, Violoncell und Contrabass; sodann *Döhler* abermals eines seiner Potpourri's über Motive aus Guglielmo Tell; sämmtlich mit starkem Applaus. *NB.* Das Sextett wurde nach der neuesten Mode dreifach besetzt, also sechs Violinen, sechs Violen, drei Violoncelle und drei Contrabässe.

Livorno. Die beiden in der Rubrik Florenz benannten Anfängerinnen sammt Tenor Caggiati und Bassist Della Santa glänzten hier weniger in Bellini's Capuleti, und in der sehr wenig bekannten Oper Rosamunda von Donizetti. Dessen Torquato Tasso ging viel besser, weil auch Colini die Titelrolle sang.

Arezzo (Teatro Petrarca). Die Ferrarini-Baschieri und Bassist Benedetti waren die vorzüglichsten in Verdi's Ernani; Bassist Roscali ohne Feuer, Tenor Montanari (Titelrolle) so so. Ein nagelneuer Maestro, Namens *Sborgi* aus Florenz, brachte hier sein erstes Kindlein: *Ippolita degli Assi* auf die Bühne. Die vaterländische Geschichte des Buches ergötzte weit mehr, als die Musik.

Herzogthümer Parma und Modena.

Parma. Die dermalen hier ansässige, einst rühmlich bekannte Sängerin Sebütz aus Wien gab hier letzthin in Gesellschaft der Prima Donna Crespolani und des Tenors Nerozzi unvermuthet eine musikalische Academie und fand eine gute Aufnahme.

Modena. Donizetti's Linda hielt am 4. October den Einzug, als erste Herbstoper, ziemlich glänzend. Voran die Casamurata (Titelrolle), noch jung und Anfängerin, aber zu guten Hoffnungen bereechtigend; hierauf Buffo Vincenzo Galli, ein alter, ziemlich abgenutzter Praetiker, doch zur Rolle des Marchese sehr passend; die Altistin Berghi-Vietti, die vorigen Frühling in Paris zum ersten Male die Bühne betrat, Tenor Meksa sammt dem Bassisten Pellegrini und Giacosa, genügten mehr oder weniger. Zu Ende desselben Monats zeigte sich die Casamurata abermals vortheilhaft als Fiorilla in Rossini's Italiana in Algeri, worin Galli den Don Geronimo und Pellegrini die Titelrolle gab.

Reggio, das seit Jahren, ausser seiner Stagione di cartello im Frühling, nur noch im Carneval Oper hat, bekam diesen Herbst auf einmal einen fürchterlichen Opernhurst, der glücklicher Weise mit einem einzigen Verdi-Schluck gestillt wurde. In grösster Eile liess man die Minozzi, Tenor Della Cella, Bariton Pignoli, Bassisten Bruscoli (der beste von Allen) kommen, gab den himmlischen Ernani, sonst aber gar nichts.

Guastalla. Gesellschaft und Oper, wie in der vorigen Rubrik.

Finale. Die Soanambula ging elendiglich und erlebte kaum eine Vorstellung. In Verdi's Nabucco ist blos Bariton Rigbi (Protagonist) zu nennen.

Mirandola. Die Veechi, die Martoni, Tenor Ancarani und Bassist Morelli (welche famose Namen!) waren hier ausgezeichnet in der Norma, und sehr ausgezeichnet in Donizetti's Roberto d'Evreux, der mehr, als die Bellini'sche Oper gefiel.

(Fortsetzung folgt.)

Leipzig, den 31. Januar 1846. Vierzehntes Abonnementconcert, Donnerstag, den 29. Januar. — Symphonie von *J. Rosenhain* (Manuscript). — Concert für das Violoncell, componirt und vorgetragen von Herrn Concertmeister *Moritz Ganz* aus Berlin. — Introduction, Arie und Chöre aus Iphigenia in Tauris von *Gluck* (die Soli gesungen von Fräul. *Betty Fischer* aus Darmstadt und Herrn *Pögner*). — Ouverture zu Euryanthe von *C. M. v. Weber*. — Fantasie für das Violoncell über Themen aus Don Juan, componirt und vorgetragen von Herrn CM. *Ganz*. — Duett, türkischer Marsch, Derwischchor, Lied und Einzugsmarsch zu den „Ruinen von Athen" von *L. v. Beethoven* (die Soli gesungen von Fräulein *Schwarzbach* und Herrn *Pögner*).

Die Symphonie des als Clavierspieler rühmlich bekannten *J. Rosenhain* ist die erste neue Symphonie, welche uns die diesjährigen Winterconcerte bringen, und zugleich das erste grössere Werk des Componisten, das wir kennen lernen. Beide Umstände mussten wohl geeignet sein, im Voraus Interesse daran zu erregen. Ob und in wie weit die Composition den Erwartungen entsprochen hat, lässt sich nur zum Theil aus dem Grade des

Digitized by Google

Beifalles erkennen, welchen sie fand, und dieser war, wenn auch nicht allgemein, doch immer für eine Novität ziemlich lebhaft. Referentem ist diese Symphonie durchaus nicht uninteressant erschienen; nur hat es ihm bedünken wollen, als habe dem Componisten die Form etwas zu schaffen gemacht. Auch die Anlage und der Character der einzelnen Sätze bietet manches Ungewöhnliche; denn während es dem ersten derselben an dem sonst hier üblichen Ernste fehlt — obgleich die Massen der Töne sich zuweilen ziemlich drohend aufthürmen —, macht es einen befremdenden Eindruck, das Andante im Polacca-, das Finale aber im Marschrhythmus zu vernehmen (das umgekehrte Verhältniss möchte wohl natürlicher sein); nur das Scherzo ist in dieser Beziehung glücklicher getroffen. In den Motiven endlich und deren weiterer Ausführung lässt sich hier und da eine Ungeübtheit im Schreiben für Orchester nicht ganz verkennen; kaum hat sich der Componist zu einem, mitunter etwas extravaganten Feuer erhoben, so ist es, als ob er sich, um nicht gar zu absonderlich zu werden — und er ist allerdings manchmal nahe daran —, plötzlich selbst Zügel anlege und zur Einfachheit zurückkehren wolle, und da widerfährt es ihm denn wohl, dass aus der so herabgestimmten Begeisterung eine gewisse Breite und Trivialität der Melodieen herausklingt, die selbst durch einen Anstrich von französischem Musikgenre nicht beseitigt wird. Doch wir können und wollen nicht zu streng sein, da wir es allem Vermuthen nach hier mit der ersten grösseren Orchestercomposition eines noch jungen Pianisten zu thun haben; und als solche ist sie gewiss aller Anerkennung werth. Den Executirenden spürte man es an, dass gerade heute durch Abwesenheit, Unwohlsein u. s. w. einige der tüchtigsten und sichersten Spieler unter ihnen mitzuwirken verhindert waren.

Herr CM. *Moritz Ganz* geniesst weit und breit den Ruf eines der ausgezeichnetsten Violoncellisten und gilt als eine Hauptzierde der Berliner Capelle. Seine Leistungen in diesem Concerte haben gewiss jeden Zuhörer überzeugt, dass dieser Ruf ein durchaus wohlverdienter ist. Dass Herr CM. *Ganz* in der Technik ein Meister ist, versteht sich von selbst, wenn man ihn allgemein unter die besten Virtuosen auf seinem Instrumente zählt; aber auch in Bezug auf Ton, Vortrag und überhaupt auf die Richtung seines Geschmackes ragt er vor vielen Anderen weit hervor. Besonderen Werth möchte Referent darauf legen, dass Herr CM. *Ganz* viele der Mittel, durch welche so mancher Violoncellist seinem Spiele mehr Ausdruck, Schattirung und Glanz zu verleihen, sich selbst aber in der Gunst des Publicums zu heben denkt, verschmäht und dennoch dieselben, oder, weil er es vom Grunde aus versteht, gerade deshalb um so schönere Effecte erreicht; so z. B. quält er den Hörer nicht mit dem Mode gewordenen steten Vihriren und Tremuliren der gehaltenen Töne, gebraucht das Flageolet nicht da, wo Anderen ein Kunststückchen am Platze zu sein scheint, sondern nur wenn die Composition es znlässt und motivirt, rasselt in den tiefen Tönen nicht mit der Saite, um das *ff* auf die höchste Spitze zu treiben u. s. w. Und doch ist der Gesang seines Instrumentes gefühlvoll und ergreifend, dennoch wirkt er in der höchsten Lage des Griffbrets lieblich und angenehm, und seine Schatten und Lichter, seine *pp.* und *ff.* sondern sich schön von einander ab und es fehlt jenen eben so wenig an Zartheit, als diesen an Kraft und Fülle. Rechnen wir hierzu einen äusserst graziösen, edlen und gediegenen Vortrag, die grösste Reinheit und eine glückliche Vermeidung alles Dessen, wodurch viele Violoncellisten dem Ohre nicht wohlthun —, so wird man uns darin beipflichten, dass wir einen tüchtigen Künstler vor uns haben. Auch die vorgetragenen eigenen Compositionen erheben ihn über die Masse; es spricht uns ihnen, besonders aus dem Concerte, — die Fantasie über Motive aus Don Juan war eine moderne, aber geschickte Versehmelzung des Là ci darem, der Menuett und des Champagnerliedes — ein ernster und würdiger Sinn und gute musikalische Bildung. Der Componist und Spieler fand heim Publicum so lebhafte Anerkennnng, wie sie Productionen auf dem Violoncell nicht häufig zu Theil wird.

Gluck's wondervolle, in ihrer einfachen Grösse und Würde stets mächtig wirkende Musik zu Iphigenia ward von unseren zu derartigen Aufführungen immer gern bereiten Dilettanten gelungen vorgetragen. In Fräul. *Fischer,* einer jungen Sängerin aus Darmstadt, machten wir eine erfreuliche Bekanntschaft, deren Werth wiederholte Gesangvorträge uns jedenfalls noch mehr schätzen lehren werden. Mit einer vollen, umfangreichen und wohlklingenden Stimme verbindet Fräul. *Fischer* eine schöne Tonbildung, deutliche Aussprache und Sicherheit; die letztere machte sich namentlich in der für die Partie der Iphigenia sehr schwierigen Introduction bemerklich. Dem Vernehmen nach wird Fräulein *Fischer* noch in einigen Concerten singen; ihre genannten Vorzüge werden dann gewiss noch mehr hervortreten, zumal wenn ihre bei einem Debut erklärliche Befangenheit geschwunden sein wird.

Nächst der Onverture zu Euryanthe, welche tadellos gespielt ward, bot der zweite Theil zum Schlusse einige Stücke der Musik *Beethoven's* zu *Kotzebue's* „Ruinen von Athen.“ Im letzten Abonnementconcerte des vorigen Winters hörten wir diese Composition vollständig, und Referent berichtete damals ausführlicher darüber. Diesmal fielen davon aus: Onverture, Einleitungschor, Bassarie und Schlusschor, und wenn wir dies nur bedauern können, weil wir uns von solcher Musik nur ungern etwas kürzen lassen mögen, so müssen wir andererseits, nicht blos deshalb, weil jetzt nur Theile des Ganzen vorgetragen wurden, die Weglassung der Gedichtstrophen, welche bei jener Aufführung die einzelnen Sätze verbanden, für nicht nnangemessen erklären. Was uns znnächst zu dieser Ansicht bestimmt, haben wir in unserem damaligen Berichte angesprochen. Der Männerchor der Derwische und der feierliche Marsch mit allgemeinem Chor machten wieder vorzüglich einen schönen Eindruck, und es möchte namentlich der erstere durch das von *Mendelssohn* langsamer genommene Tempo sehr gewonnen haben. *L. R.*

Digitized by Google

Die Reform der Militärmusik in Frankreich.

Wie bereits S. 417 des vorigen Jahrganges dieser Blätter mitgetheilt wurde, beabsichtigte die französische Regierung eine vollständige Reform der Militärmusik, und hatte zu dem Ende eine Commission niedergesetzt. Es handelte sich dabei um Anwendung von zwei verschiedenen Systemen, dem *alten*, von *Carafa*, dem Director der Militärmusikschule, vertretenen, und dem *neuen*, von dem bekannten Instrumentenmacher *Sax* in Paris vorgeschlagenen. Das Letztere ist angenommen worden, und es ist eine Ministerialverordnung erschienen, welche das Nähere hierüber bestimmt.

Der künftige Bestand der Militärmusik ist folgender:

1) Für ein Infanterieregiment: eine kleine Flöte in C; eine kleine Clarinette in Es; vierzehn grosse Clarinetten (erste und zweite) in B; zwei gekrümmte Bassclarinetten in Es, mit kupfernem Trichter (*Sax*'sches System); zwei Saxophone; zwei kleine Hörner mit drei Cylindern; zwei Trompeten mit drei Cylindern (*Sax*'sches System); vier Hörner mit drei Cylindern; ein kleines Saxhorn in Es; zwei Saxhörner in B; zwei Saxhörner in Es (Alt); drei Saxhörner in B mit drei oder vier Cylindern; vier Contrabass-Saxhörner in Es; eine Cylinderposaune (*Sax*'sches System); zwei Possunen mit Schiebern; zwei Ophicleïden; fünf Instrumente für die kleine (türkische) Musik. Zusammen 50 Mann.

2) Für ein Cavallerieregiment: zwei Harmonietrompeten; vier Cyliudertrompeten (*Sax*'sches System); zwei Saxhörner in Es; sieben Saxhörner in B (darunter ein Soloborn); zwei Saxhörner in As (statt der Hörner); zwei Saxhörner in Es (desgleichen); zwei Saxotromben; zwei Klappenhörner; eine Posaune mit drei Cylindern (*Sax*'sches System); drei Posaunen mit Schiebern; drei Saxhörner in B (Bariton) mit drei Cylindern; drei Saxhörner in B mit vier Cylindern; drei Contrabass-Saxhörner in Es. Zusammen 36 Mann.

Bei der Infanterie wird der Bestand durch 27 Musiker und 23 Eleven, bei der Reiterei durch 22 Trompeter und 14 Eleven gebildet. Die letzteren werden aus den befähigten Soldaten und Soldatenkindern ausgewählt.

Die Ersetzung der jetzt vorhandenen Instrumente durch die neuen findet theils sofort, theils allmälig Statt, in dem Maasse, wie die ersteren unbrauchbar werden.

Zur Unterhaltung der Fanfaren bei den Reiterregimentern sind jährlich 5000 Franken statt der bisherigen 2500 ausgesetzt.

Die Musikdirectoren bei der Infanterie werden in Gemässheit der Ministerialverfügung vom 19. März 1840 aus den Zöglingen der Musikschule ernannt; sie haben sich jedoch vor einem Ausschusse, zu welchem die Mitglieder der musikalischen Section des Institutes gehören, einer Prüfung zu unterwerfen.

Alljährlich werden 3000 Franken unter die Componisten der besten Musikstücke vertheilt. Die Entscheidung hierüber erfolgt durch einen von der musikalischen Section des Institutes ernannten Ausschuss.

Bei jedem Musikcorps, sowohl in den Infanterie- als in den Reiterregimentern, wird ein Metronom, so wie eine Stimmgabel in B eingeführt; die Infanterie erhält zur Aufbewahrung der zerbrechlichen Instrumente Holzkasten.

Uebrigens muss der gegenwärtige Zustand der französischen Militärmusik sehr schlecht sein, da ein Franzose selbst in der Revue et Gazette musicale de Paris einräumt: es sei die ungeheuere Ueberlegenheit der deutschen und belgischen (Regiments-) Musik über die französische längst anerkannt. Indessen fügt er zum Troste seiner Landsleute hinzu: die Schuld davon liege nicht in der Unfähigkeit der französischen Musiker, sondern in der schlechten Beschaffenheit der bisherigen Instrumente. Die Erfahrung wird nun über die Richtigkeit oder Unrichtigkeit dieser Behauptung entscheiden.

Feuilleton.

Königsberg. Am Vorabende der Todtenfeier, den 22. November v. J., führte die Singeacademie des MD. *Sämann Lotti*'s achtstimmiges Crucifixus, ein Requiem für Männerstimmen von *Sämann* und einen Psalm von *Fasch* in der königl. Schlosskirche zum Besten der Armen auf. Zwischen den genannten Stücken trug Herr MD. *Sämann* Präludium und Fuge von *Hummel*, ein Adagio und eine Fuge von *Händel* vor.

Die in diesen Blättern mehrfach erwähnten vierzig Bergsänger aus den Pyrenäen haben Egypten besucht und sind von Mehemed Ali sehr ausgezeichnet worden. Sie wollten über Syrien nach Constantinopel reisen.

In Berlin starb der Capellmeister *Wilhelm Bach*, einer der letzten Sprösslinge der *Sebast. Bach*'schen Familie, 89 Jahre alt (geboren den 27. Mai 1756). Im dreizehnten Jahre kam er zu seinem Oheim *Johann Christian Bach* nach London, seit welcher Zeit er sich stets *William Bach* nannte; später kehrte er nach Berlin zurück und wurde hier als Capellmeister im Dienste der Königin angestellt. Seit längerer Zeit war er pensionirt.

Ehrenbezeugungen. *Géraldy* hat den belgischen Leopoldorden erhalten. — Die Violoncellistin *Lisa Cristiani* empfing vom Könige von Preussen ein kostbares Armband mit Perlen und Brillanten. — *Bériot, Félix, Vieuxtemps* und *Hanssens* sind zu Mitgliedern der Academie der Wissenschaften in Brüssel ernannt worden. — In Folge der sächsischen Gewerbeausstellung des Jahres 1845 wurden zuerkannt: die „grosse goldene Medaille" den Pianofortefabrikanten *Breitkopf und Härtel* in Leipzig; die „kleine goldene Medaille" den Instrumentenfabrikanten *Glier* sen. in Klingenthal, *M. Schuster* jun. in Neukirchen; — die „grosse silberne Medaille" den Instrumentfabrikanten *Georg* und *August Klemm* in Neukirchen, dem Pianofortefabrikanten *Richard Oschatz* in Chemnitz, dem Instrumentmacher *Carl Pleyel* in Dresden, dem Pianofortefabrikanten *F. M. Ziegler* in Leipzig; die „kleine silberne Medaille" den Pianofortefabrikanten *Winkler* und *Haupt* in Leipzig; „Belobungsdecrete" den Pianofortefabrikanten *Heustreu* und *Köhler*, *Wilh. Koch* in Leipzig.

Ueber die Lebensverhältnisse des berühmten Bassisten *Stromeyer*, welcher kürzlich in Weimar starb (s. Jahrgang 1845, S. 864), theilte die Leipziger Zeitung Folgendes mit. Er war geboren 1779 zu Rettlebrode bei Stollberg am Harze, wo sein Vater als Bauer lebte. Bis zum siebenzehnten Jahre besuchte er die dortige Schule und lernte nebenbei Violine und Clavier. Da er eine schöne Tenorstimme hatte, so wurde er nach Braunschweig an den Kirchenchor berufen, verlor aber auf der Reise die Stimme; er sah sich daher genöthigt, in Braunschweig durch Clavierunterricht und öffentlichen Aufspielen zum Tanze seinen Lebensunterhalt zu erwerben. Plötzlich erlangte er die Stimme wieder — jedoch war es nun eine klangvolle Bassstimme. Als Bassist trat er demnach in den dortigen Chor, ging dann nach Hannover und

Digitized by Google

Cassel, 1805 nach Gotha, dann nach Erfurt, und von da nach Weimar, wo er für immer blieb. Seine Stimme war sehr umfangreich: vom Contra-C bis zum hohen G. *Stromeyer* wurde Kammersänger, 1820 Regisseur, 1823 Mitglied der Intendanz, und 1824 Oberdirector des Hoftheaters, eine Stelle, die er 1828 freiwillig niederlegte. Seitdem lebte er von seiner Pension. 1825 hatte er die grosse goldene Civilverdienstmedaille erhalten. — Von seinen drei Söhnen sind zwei bei dem Hoftheater und der Hofcapelle zu Weimar angestellt.

Zu den im verflossenen Jahre verstorbenen Künstlern gehört *Wilhelm Ehlers* zu Mainz, Professor der Musik. Er war früher ein sehr beliebter Sänger (Tenorist), eine Zeit lang auch Regisseur der Oper in Frankfurt am Main und später Director des Mainzer Theaters. Geboren war er zu Hannover, und starb am 29. November v. J.

Fräul. *Sidonie Haubold* aus Leipzig, Altistin, ist in Riga, Fräul. *Anton* aus Magdeburg, Sopran, bei der *Bredow*'schen Gesellschaft angestellt worden, welche in Cöthen, Halberstadt, Gera u. s. w. spielt. Beide Sängerinnen sind Schülerinnen des Leipziger Conservatoriums der Musik.

Die Leitung des Innsbrucker Theaters ist vom 1. April d. J. an dem Herrn *Ignaz Korn* übertragen worden.

Unter dem 4. Januar d. J. hat die preussische Regierung dem Instrumentenmacher *F. Müller* zu Berlin ein Patent „auf eine für neu und eigenthümlich erachtete Mechanik für Pianofortes, in der durch Zeichnung und Beschreibung nachgewiesenen Zusammensetzung" auf fünf Jahre ertheilt.

Die preussische Staatszeitung erklärt das Gerücht von dem beabsichtigten Bau eines neuen Operahauses in Berlin für völlig ungegründet.

Bei der jüngst stattgehabten grossen Ordensverleihung in Preussen erhielten: den Stern zum rothen Adlerorden zweiter Classe der Intendant der Hofmusik Graf *v. Redern*; den rothen Adlerorden vierter Classe Musikdirector *Grell*, Hoftheaterintendant *v. Küstner*, Musikdirector *Rungenhagen*, sämmtlich in Berlin.

Am Pariser Conservatorium der Musik ist ein „biblisches Oratorium" unter dem Titel „Ruth", Musik von dem jungen Componisten *Franck*, mit vielem Beifall aufgeführt worden. Es sollte auch bei Hofe zur Aufführung kommen.

Auf dem Leipziger Theater fanden im Theaterjahre 21. October 1844 bis 19. October 1845 überhaupt 94 Aufführungen von 24 Opern Statt, und zwar: deutsche, 58 Aufführungen von 15 Opern; französische, 10 Aufführungen von 3 Opern; italienische (unter welche *Balfe*'s Haimonskinder gerechnet sind), 26 Aufführungen von 6 Opern. Neu waren vier: *Auber*'s Sirene, *W. Telle*'s Sarah oder die Weise von Glencoë, *Flotow*'s Alessandro Stradella, *Balfe*'s Die vier Haimonskinder. Am Häufigsten wurde gegeben *Mozart*'s Hochzeit des Figaro, 9 Mal; ihr zunächst Stradella 8 Mal; dann *Marschner*'s Vampyr und *Auber*'s Teufels Antheil, jede 6 Mal.

Die hauptsächlichsten Veränderungen, welche im Laufe dieses Jahres an der Bühne eintraten, sind: der Abgang der Damen *Steydler, Targa, Werthmüller*, so wie der Herren *Eicke, v. Planer, Pögner, Ulram*; ebenso der beiden Capellmeister *Lortzing* und *Netzer*. — Gestorben ist der Tenorist *Howelti* (pseudonym). — Neu angestellt wurden Fräul. *Fischer*, Fräul. *Cäcilie Brandt*; der Aufsängerlenor *Schneider*, Capellmeister *Stegmayer*. Oberdirector ist, an Herrn *Günther*'s Stelle, Herr *Meyer* geworden; Regisseur der Oper: Herr *Bichert*.

Concerte im Theater gaben folgende Künstler: der Violinist *Ernst*; die Sängerin Fräul. *Schwarz* aus Prag; der Violinist *Bazzini* aus Mailand; der Violinist *Léonard* aus Paris (2 Concerte); die Violinistin *Hortensia Zirges* aus Leipzig; Musikdir. *Reiter*, Violinist, und seine Gattin, Sängerin, aus Basel (2); Sängerin *Moriotta Alboni* (2); der Baritonist *Negroni*; *Félicien David* aus Paris (die Wüste u. a. Compositionen); der Violinist *Ghys* aus Brüssel (2).

In Rom ist ein Wunderkind zum Vorschein gekommen: *Righetta Merli* aus Lucca, 6 Jahr alt; blind geboren, componirt und spielt sie mit grosser Virtuosität die schwersten und glänzendsten Werke neuerer Meister auf dem Pianoforte — natürlich Alles nach dem Gehör. Das Mädchen ist bereits mehrmals öffentlich aufgetreten und wird zunächst nach Paris gehen.

Ankündigungen.

Nachstens erscheinen mit Eigenthumsrecht folgende *Compositionen* für *Piano*:

Stephen Heller. Op. 38 — 54.

Vénitienne, Tarantelle, Fantaisie und Caprice brillant sur l'Air de *Fr. Schubert* „Au bord de la Fontaine."

Letztere schliesst sich den mit dem entschiedensten Beifall aufgenommenen vier Compositionen: Forelle, Erlkönig, Die Post und Lob der Thränen von *Schubert* an.

Th. Kullak. 6 Soli pour Piano. Op. 25.

Impromptu et Romance d'amour pour Piano. Fantaisie sur I Lombardi de *Verdi*. Leichtes Arrangement.

Henry Litolff.

6 Opuscules pour Piano. Op. 25. Tarentelle calabraise, Les Vagabonds (2 Polkas), Polonaise brillante, Valse styrienne, Mazurka, Mélodies polonaises.

3 gr. Fantaisies de Concert sur Lucrezia Borgia, Lucia di Lammermoor et Robert le Diable. Op. 19 — 21.

2e Sinfonie-Concert pour Piano avec Orchestre. Op. 22.

Fr. Liszt. Six Poésies pour Piano.

Loreley, Mignon, Au Rhin, Le Roi de Thulé, Invitation, Angelus.

Auf *Liszt*'s neueste sechs Transcriptionen der *Schubert*'schen Lieder: Lebewohl, Mädchens Klage, Trockne Blumen, Sterbeglöcklein, Ungeduld, Die Forelle, Preis à 15 — 20 Sgr., machen wir besonders aufmerksam.

Th. Döhler. 3 Valses brillantes et faciles.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikalienhandlung.

Im Verlage von **Siegel & Stoll** in Leipzig ist erschienen:

Liebeswunsch-Galopp für das Pianoforte, über das Lied: „Wenn du wärst mein eigen" u. s. w. 7½ Ngr.

So eben erschienen:

Henry Litolff's

Tarantelle du Diable, Chant du Gondolier pour Piano. Op. 18. à 20 Sgr.

Concertpublicum und Kritik erklärten *einstimmig* beide den *bedeutendsten* Compositionen der Neuzeit angehörend.

Anna-, Sofia-, Antolka-Mazourka pour Piano. Op. 17. à 12½ Sgr.

werden den Chopin'schen zur Seite gestellt, als Vorzug wird die leichtere Ausführbarkeit gerühmt.

Portrait von **Litolff.** gr. Fol. 20 Sgr., chin. 1 Thlr.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikalienhandlung.

Die Walpurgisnacht von **Mendelssohn,** Partitur (gestochen) und vollständige Sing- und Orchesterstimmen (400 Bogen) gut und correct geschrieben, ist für den festen Preis von 10 Thlr. zu verkaufen bei dem Musikdirector **W. Barth** zu Glauchau im Schönburg'schen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten Februar. **Nr. 6.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Prag. Aus Leipzig. Herbstopern u. s. w. in Italien. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

F. Mendelssohn Bartholdy: Sechs Sonaten für die Orgel. Op. 65. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 3 Thlr.

Der berühmte Componist hat die vorliegenden Tonstücke Sonaten genannt, und mit Recht. Sind wir auch eine andere Folge der einzelnen Sätze in Beziehung auf das Tempo gewohnt, und bleibt es auch unbestritten, dass die gewöhnliche Anordnung auf guten Gründen beruht, so kann doch andererseits eben so wenig in Abrede gestellt werden, dass eine Abweichung von dem Herkömmlichen niemals als solche für eine Sünde betrachtet werden kann. Die Benennung Sonate ist hier vollkommen gerechtfertigt durch den nothwendigen Zusammenhang, in welchem die einzelnen Sätze stehen. Wir meinen nicht jenen blos äusseren Zusammenhang, welchen etwa die Tonart oder die Melodie vermittelt, sondern jene unsichtbaren Beziehungen, welche, in dem geistigen Baue des Tonstückes wurzelnd, hier eine Vorbereitung, dort eine Auflösung finden. Von dieser Seite betrachtet, erscheinen einige der Sonaten, und gerade jene von der herkömmlichen Form am Meisten sich entfernenden, als tiefgedachte, tiefempfundene Meisterstücke. —

Die im Laufe der Stücke angegebenen Bemerkungen über das Registriren beschränken sich zumeist auf die allgemeineren Zeichen des Piano und Forte u. s. w. Eine spezielle Angabe der einzelnen Register hat der Componist vermieden, weil jede Orgel in dieser Hinsicht eine andere Behandlungsart erfordert, „indem selbst die gleichnamigen Register nicht immer bei verschiedenen Instrumenten die gleiche Wirkung hervorbringen.“ Diese letztere Behauptung hat zwar ihre Richtigkeit; allein der Unterschied des Klanges ist niemals so bedeutend, dass z. B. ein Register, zu dessen eigenthümlicher Klangfarbe das Schneidende oder Streichende gehört, einem anderen ähnlich klänge, welches seiner Construction nach einen vollen, runden Ton haben muss. Aber gleichgiltig für die Wirkung einer Composition kann es keineswegs sein, ob ein Satz mit einer Stimme dieses oder jenes Tonchacters ausgeführt wird. Deshalb wäre die Angabe der Register wünschenswerth gewesen; und hätte sich eines der vorgeschriebenen nicht in der Orgel gefunden, so war es leicht durch ein ähnlich klingendes zu ersetzen. —

Was endlich die Sonaten als Tonstücke „für die Orgel“ betrifft, in welcher Rücksicht dieselben wohl manche gegründete oder ungegründete Anfechtung zu erleiden haben werden, so ist ein allgemeines Urtheil über die ganze Sammlung nicht wohl möglich. Es mag also dieser Punct bei jeder einzelnen Stelle, wo eine Erwähnung Noth thut, seine Erörterung finden. Jedoch wollen wir hier ein für alle Mal es aussprechen, dass wir bei Kunstwerken, welche einen Fortschritt, eine Erweiterung in der Kunst bezeichnen, lieber uns an das Errungene halten, als durch ein allzu ängstliches Aufsuchen der etwa dabei geschehenen Fehlgriffe — ohne dafür blind zu sein — uns und Anderen den schöneren Genuss zu stören.

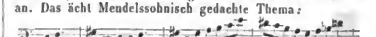
Sonate 1, Allegro moderato e serioso, F moll, C-Tact, beginnt mit vollgriffigen kräftigen Accorden, welche, anfangs mehr allgemein und vorbereitend gehalten, bereits schon im eilften Tacte zu einem sprechenden Hauptgedanken hinführen. Wie überhaupt alle in dem ganzen Werke vorkommenden, zeigt auch dieser ein so ausdrucksvolles Charactergepräge, dass er die Bezeichnung „sprechend“ vollkommen rechtfertigt. Es ist die unmuthsvolle Klage eines bedrückten Gemüths, welche hier in Tönen immer lauter und ängstlicher erklingt, je näher das gefürchtete Schicksal herantritt. Da, nach einem Schlusse in C moll, erklingt, von Engelstimmen getragen, ein choralmässiger Satz. Er bringt Trost aus Himmelshöhen. Zwar wird er, bald kürzer, bald länger, von dem mit gesteigerter Lebendigkeit behandelten Hauptsatz unterbrochen, zwar tönt die Klage in ihn selbst hinein; bald aber erschallt in siegreicher Höhe, weit erhaben über das irdische Leid, das Lied des Trostes. In sanften Accorden, dann von dem mächtigen Strome des vollen Orgeltones getragen, schliesst es den ersten Abschnitt. Noch ist es kein jauchzender Triumphgesang. Die kleine Terz erinnert an den bestandenen möhevollen Kampf. — Erst in dem nun folgenden Adagio (As dur, ¾-Tact) und in dem die Ueberleitung zum letzten Satze bildenden Recitative gelangt das Herz zur Ruhe. Die Klage schweigt. In Frendentönen, wie sie nur die menschliche Brust zu fühlen vermag, jauchzt der Gerettete (Allegro assai vivace). Glänzende, feurige Accorde erschallen in lebendiger Bewegung, von den brausenden Tönen der Bässe getragen. Und wie das von hoher Freude erfüllte Herz in seiner ersten Wallung vergebens nach bestimmtem Ausdrucke ringt und nur beruhigter die rechten Worte findet: so schweifen die Accorde anfänglich in unbestimmterer Richtung hin und her, gewinnen aber allmälig an Zusammenhang und Gruppirung, und umschweifen endlich

Digitized by Google

(S. 14, Zeile 2) die jubelvolle Melodie, welche nun fort und fort, in der Tiefe und in der Höhe, erklingt und endlich in den vollen, lichten Fdur-Accord mit obenliegender Terz führt. — Hier ist der eigentliche Schluss des Ganzen. Die nun folgenden, vier Tacte ausfüllenden Arpeggiaturen, zugleich der Orgel nicht ganz angemessen, sind als ein Anhang zu betrachten. —

Die zweite Sonate wird durch eine Einleitung in Cmoll (Grave, ¼) eröffnet, welcher sich, durch einen spannenden Orgelpunct auf der Dominante vorbereitet, ein Adagio, ebenfalls in Cmoll, anschliesst. In den, dieser Anzeige vorausgeschickten allgemeineren Bemerkungen ist es bereits erwähnt worden, dass der Componist die Angabe der einzelnen Register unterlassen hat und somit eine unmittelbare Erweiterung der Registrirkunst hier nicht gegeben wird. Indessen erhält der denkende Spieler durch die vortreffliche Anwendung der verschiedenen Manuale auf mittelbare Weise Gelegenheit, die verschiedenen Stimmen seiner Orgel gegen und mit einander zu vergleichen, und die zu dem Vortrage der für mehrere Manuale berechneten Sätze passendsten auszusuchen, und nach Umständen im Verlaufe eines Satzes mit einander zu vertauschen. Das Adagio der zweiten Sonate bildet bei der eigenthümlichen und unterscheidenden Behandlung der einzelnen Claviere (wozu das Pedal mitgezählt wird) einen orchestermässigen Satz. Die Melodie, von der rechten Hand auf dem zweiten Manuale gespielt, wird von den Blasinstrumenten vorgetragen; die Violinen begleiten in gesangvollen fliessenden Gängen, und werden auf dem ersten Manuale mit der linken vertreten; die Bässe endlich — das Pedal — deuten die harmonischen Grundtöne pizzicato an. Ist diese Darstellung eine richtige, so würden für das zweite Manual volle, etwas streichende, und darum auch der Tiefe hervortretende, für das erste durchsichtige und bewegliche, für das Pedal endlich gut und schnell ansprechende runde Stimmen gewählt werden müssen. Nach dem gewöhnlichen Gebrauche indessen, welcher das weit mensurirte Hauptmanual das erste nennt, würde die in der Sonate gebrauchte Bezeichnung der Claviere umzukehren und die linke Hand auf das, gewöhnlich mit solchen Stimmen, welche wir oben als zur Begleitung brauchbar bezeichneten, versehene eng mensurirte Nebenmanual zu verweisen sein. Die Benutzung der Manuale, die Führung der Stimmen ist, wie schon ausgesprochen, höchst geistreich und vortrefflich, und wird dem Spieler grossen Genuss und vielen Vortheil gewähren. — Einem Allegro maestoso e vivace (3/4-Tact), welches, bei aller seiner musikalischen Schönheit, nach unserem Gefühle etwas in das Gebiet des Weltlichen überstreift, schliesst sich eine würdig gehaltene, einfach und dabei kunstvoll entfaltete Fuge an, welche das Tonstück auf den rechten Grund und Boden zurückführt. —

Die dritte Sonate, nächst der ersten unser Liebling, mit welcher sie auch in der ausgesprochenen poetischen Tendenz eine gewisse Aehnlichkeit hat, erhebt sich, durch den eingewebten Choral wie durch einen untergelegten Text unterstützt, zu einem wahrhaft dramatischen Ausdrucke, bietet aber auch deswegen die meisten technischen Schwierigkeiten, weil nothwendigerweise da, wo die Idee des schaffenden Künstlers so klar und bestimmt sich ausspricht und durchaus keine Nebendeutung zulässt, der darstellende Künstler genau den rechten Punct treffen muss, wenn die Intentionen des Ersteren erreicht werden sollen. — In glänzenden Accorden eröffnet ein vollgriffig und schwungvoll geschriebener Satz die Sonate, ruhiges, frendiges Vertrauen aussprechend. Ein kurzer, einstimmiger Solosatz desselben Inhalts wird sogleich vom vollen Chor in dem noch helleren, strahlenderen Fis dur beantwortet, bis sich das Ganze durch die Dominante in den Hauptton zurückführt und den überhaupt kurzen Satz beschliesst. Un poco meno forte bezeichnet, reiht sich der folgende in Amoll unmittelbar an. Das ächt Mendelssohnisch gedachte Thema:



erhält durch die zweimal wiederkehrende übermässige Quarte den rechten feindseligen, beängstigenden Ausdruck, um dem später von dem Pedale vorgetragenen Chorale: „Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir" gegenübergestellt zu werden. Ob der von uns so eben hervorgehobene Hauptpassus dieses Thema's, mehr für die Streichinstrumente geschaffen, auch auf unseren Orgeln, wie sie nun einmal sind, die rechte Darstellung werde finden können, ist eine Frage, welche nächst dem Mechanischen des Orgelbaues der Spieler zu lösen hat. Mit der Bezeichnung: „Da questa parte fino al Maggiore poco a poco più animato e più forte" tritt statt der bisherigen Begleitung des Chorals in Achteln eine in Sechszehntheilen auf. Der immer mehr sich steigernden Bewegung schliesst sich endlich auch das Pedal an, nachdem es den Schlusston des Cantus firmus im Orgelpuncte längere Zeit ausgehalten. Während die Manuale den Hauptschritt des Thema's in vollen Accorden und in den höchsten Lagen wiederholen, wühlt es in wilden, donnernden Passagen hinunter in die Tiefe, um vom Grundtone *E* durch die Töne *F*, *Gis*, *H*, *d*, *f*, *gis*, *h* nach dem hohen *a* hinaufzusteigen. Ruhiger und ruhiger senkt es sich von da allmälig hinab und leitet nach dem ersten Satze — Adur — wieder ein, welcher bis auf einige wenige, aber sehr wirksame und bezeichnende Veränderungen (z. B. im fünften und sechsten Tacte) fast wörtlich wiederkehrt. Das nun folgende Andante tranquillo, ebenfalls und mit Recht in Adur, beschliesst das Ganze, als ein stilles, tiefempfundenes Dankgebet. —

Der erste Satz der vierten Sonate (Bdur, Allegro con brio, ¾) besteht grösstentheils in der Bearbeitung eines mehr orchester-, als orgelmässig gedachten Hauptsatzes, welchem theils einzelne Schläge in vollen Accorden, theils ein gleich zu Anfange eingeführtes Motiv in Sechszehntheilen als Begleitung beigegeben. So gut auch dieser Satz an und für sich gearbeitet ist, und so wenig er auch jenes Effectes entbehrt, den das Massenhafte auf der Orgel erzielt, so scheint uns doch der eigentlich belebende und den Hörer erwärmende Hauch zu fehlen. Dafür entschädigt aber vollkommen das Adagio religioso, welches die abwechselnden Manuale wieder trefflich benutzt, und das sich anschliessende Allegretto, ⅜-Tact, letzteres so reizend und zart, wie nur Seb. Bach's Pa-

Digitized by Google

storella sein kann. Eine Mittelstimme führt auf dem ersten Claviere die in flüchtigen Sechszehntheilfiguren geschriebene geschwätzige Begleitung aus; das Pedal markirt in einzelnen, durch Pausen getrennten Viertelu den Grundton. Die Melodie — in F dur — liegt anfangs in der Oberstimme, und wird ebenfalls auf dem ersten Claviere gespielt; sodann tritt, im Tenor liegend und auf dem zweiten Manuale vorgetragen, ein Gegensatz auf, in seiner matteren Mollfarbe von wunderbarem, romantischem Ausdruck. Zuletzt vereinigen sich beide Stimmen bei stets und ununterbrochen fortgehender Begleitung, und so endigt der Satz als Duett. Auch hier wird unter dem ersteu Claviere das Nebenmanual, unter dem zweiten das Hauptwerk verstanden werden müssen. Ein kräftiges, tüchtig durchgearbeitetes Finale von ziemlichem Umfange schliesst diese Sonate. —

Nr. 5 wird von einem ernsten, ergebungsvollen Chorale eingeleitet, dessen vielleicht gekünstelte Schlusswendungen in harmonischer Beziehung eben so merkwürdig, als der Orgel angemessen sind. Wiederum orchestermässig, aber darum nicht weniger orgelmässig gedacht ist das folgende etwas trübe und gedrückte Andante cou moto in Hmoll mit seinen Pizzicatobässen, welches in dem angeschlossenen Allegro maestoso, D dur, eine frische und fröhliche Auflösung findet. Das Tempo dieses Finale muss wohl feurig, darf aber nicht zu rasch genommen werden, weun seine Wirkung auf der Orgel, welche die hier angewendeten, mehr claviermässigen Triolenfiguren ohnehin nicht wohl vertragen kann, nicht beeinträchtigt werden soll.

Die sechste Sonate enthält nächst dem schlichten Choral: „Vater unser im Himmelreich" mehrfache Veränderungen desselben, eine Fuge über ein dem Cantus firmus entnommenes Thema, und endlich ein Finale, Andante, D dur, ⁶/₈-Tact. Der der dorischen Tonart angehörende Choral ist hier durchgehends in D moll behandelt. Die erste Veränderung ist ähnlich so mancher von Bach geschriebenen: für drei Stimmen, von denen jede ihreu für sich gehenden, von dem der anderen durchaus verschiedenen characteristischen Gang verfolgt. In der zweiten Veränderung hat das Pedal einen figurirten Bass in Triolen, das Manual den einfach mehrstimmigen Choral. In der dritten trägt der Tenor die Melodie vor; das Pedal begleitet kurz abgestossen, die rechte Hand, bald kurz abgebrochen, bald mehr oder weniger gebunden, meistentheils zweistimmig in Terzen und in Sexten. Die beiden nun folgenden Behandlungen des Chorals, von denen in der ersten das Pedal deu Cantus firmus ausführt, in der zweiten aber derselbe unter die verschiedenen oberen Stimmen vertheilt ist, haben zu ihrer Begleitung eine Figur in gebrochenen Accorden, mit deren so ausgedehnter Anwendung wir uns nicht recht haben befreunden können. Dagegen führt uns die nun folgende Fuge mit ihrem lebenskräftigen Rhythmus und in ihrer einfachen und würdigen Haltung wieder auf den rechten Boden zurück. Mit ihr hätten wir die Sonate beschlossen gewünscht. So wahrhaft schön, so kindlich fromm und ergeben auch das folgende Andante (Finale) an und für sich ist, so sehr wir auch die tiefe Bedeutung, welche der Componist diesem Satze an *dieser* Stelle geben wollte, erkennen; so scheint uns derselbe in seiner obgleich edeln, doch immer modernen Färbung dem antiken Chorale Luther's, welcher nach Art der Behandlung sich in dieser Sonate weit mehr geltend macht, als jener der dritten einverleibte, allzusehr gegenüber zu treten, als dass er als Schlussstück dem Ganzen das rechte Siegel aufdrücken könne. —

Somit schliessen wir unser Referat über ein Werk, das, in vielfacher Hinsicht so neu und eigenthümlich, einen grossen Reichthum des Vortrefflichen und Schönen birgt und gewiss nicht ohne wichtige Folgen für unsere, den hergebrachten Formen mehr, als dem alten Geiste huldigende Orgelliteratur bleiben wird. — *A. G. Ritter.*

Nachrichten.

Prag. Nun haben wir den „Stradella" auch als Altpartie von Dem. *Schwarz* gehört, welche die allbeliebte Oper gleichfalls zu ihrem Beneflz gewählt hatte. Diese Vorstellung gab im Voraus viel zu sprechen; denn während die zahlreichen Freunde der Dem. *Schwarz* sich Wunderdinge versprachen, behaupteten Andere, sie würde gar nicht im Staude seiu, die Partie zu Ende zu singen. Das Resultat hielt sich so ziemlich im Juste milieu. Obschon diese sich mehr dem französischen Geure zuneigende Musik der jungen Sängeriu gleichfalls nicht ganz so zusagt, als die moderne italienische, sang sie doch den „Stradella" mit mehr Gefühl und Ausdruck, als ihr Vorgänger, und errang an manchen Stelleu rauschenden Beifall, die früher kaum bemerkt worden waren (so musste sie z. B. den Schluss des Quartetts: „Italia mein Vaterland!" wiederholen); aber was die Oper dadurch gewonnen, verlor sie auf der anderen Seite durch die mittelst der Uebertragung aus dem Tenor in den Alt gänzlich zum Nachtheile verwandelte Partie des Stradella, wodurch dieselbe an Glanz und Effect merklich verkürzt wurde und die Hauptrolle nicht mehr das Ganze beherrschen konnte. Selbst die Instrumentation litt durch die Veränderung und das schöne Ritornell der Clarinette in der Sereuade verlor den grössten Theil seiner Wirkung, seit es au die Flöte übergegangeu war. Uebrigens scheint die Partie der Dem. *Schwarz* noch immer nicht bequem in ihrer Stimme zu liegen, denn sie war in zwei Vorstellungen bei dem Glanzpunct der Oper, der Hymne, bereits ermattet, und jene ging abermals spurlos vorüber. Es scheint, diese Oper werde wie *Herold's* „Zampa" ein Dutzend Vorstellungen bei stets vollem Hause erleben, bevor wir die Titelpartie gut hören. Wenn wir einen Darsteller für deu Barbarino hätten, dürfte Stradella eine gute Rolle für Herrn *Emminger* werden.

Auch die „Zauberflöte" musste sich schon wieder zu einer Beneflzvorstellung hergeben, und zwar zum Vortheile der Dem. *Emilie Höpstein* (welche die erste Dame gibt), doch leider mit einem in jeder Hinsicht verunglückten Erfolge. Das Haus war leer, eiu Paar Rollen waren neu, doch nicht gut besetzt. Zuvörderst war: „Die Königin der Nacht" die dreizehnte Gastdarstellung der Dem. *Kirchberger;* — ein hiesiger Referent sagte mit vollem Rechte: „Die Dreizehn ist eine unglückliche Zahl!"

Digitized by Google

und als eine solche hat sie sich der Gästin erwiesen. Dem. *Kirchberger* ist ein bedeutendes musikalisches Talent, aus welchem bei gründlicher Kunstbildung vielleicht eine grosse Sängerin hätte werden können. Jetzt aber ist sie nur eine Naturalistin, mit einer grossen Volubilität der Kehle ausgestattet, die sie fähig macht, in moderner Musik wenn auch nicht zu excelliren, doch ein genügsames Publicum zu befriedigen; aber die Königin der Nacht mit ihrer genialen Bravour erfordert eine vollkommen ausgebildete Gesangkünstlerin, und es ist nicht genug, dass man das hohe *f* singe — *non importa come*! — sondern man muss die wunderbaren Figuren der zwei Arien vollkommen beherrschen können. — Herr *Emminger* gab den Monostatos zum ersten Male. Er hat den Tamino viel vorzüglicher gesungen, den diesmal Herr *Damcke* sehr gut vortrug; auch Dem. *Freitag* gab die Pamina in Spiel und Gesang noch besser, als früher, und Herr *Strakaty* war als Sarastro trefflich. Die Damen und Genien — — wie immer.

Zum Vortheile des Herrn *Kunz* sahen wir zum ersten Male: „Die Sirene," komische Oper in drei Acten nach dem Französischen des *Scribe*, von *Julius Francke*, Musik von *Auber*. *Scribe* versteht es, wie kein Zweiter, frappante Situationen zu erfinden, wenn er es gleich, wie alle Franzosen, verschmäht, bei deren Motivirung viel auf Wahrheit und Wahrscheinlichkeit Rücksicht zu nehmen. Hier ist er in den Fehler verfallen, den Plan für eine Oper etwas zu complicirt anzulegen, wodurch das Ganze — zumal bei deutschen Darstellern — schwer zu übersehen und zu begreifen ist. Auch passt die Bezeichnung „komisch" nicht recht für die Oper, in welcher das Sentimentale, ja selbst in einzelnen Momenten das Heroische Platz greift. *Auber* ist trefflich in die Intentionen des Dichters eingegangen und die ganze Oper — so weit man sie nach einer Aufführung beurtheilen kann, in welcher die wichtigste Rolle aus dem Tenor in den Bariton übertragen wurde — ist melodiös, theils characteristisch, immer piquant und nicht selten capriciös, und die Sirene selbst eine reizende Gestalt; nur war hier *Auber* fast noch sparsamer mit Musik, als im „Schwarzen Domino." Nach einer ziemlich leicht gearbeiteten Ouverture folgt nicht einmal eine förmliche Introduction, und 3 — sage drei — Piecen für den ersten Act sind doch gar zu dürftig! Unter die besten und characteristischen Nummern der Oper gehören die beiden Duette von Scopetto und Zerline im zweiten und dritten Acte. Recht gut gearbeitet ist auch das Finale des zweiten Actes, vorzüglich die Cavatine der Zerline: „Ach ich darf es nimmer wagen"; doch hat Isouard im „Lotterieloos" die ironische Idee, auf das: „Nein, ich singe nicht, mein Herr!" ein reich koloritres Gesangstück, gleichsam eine musikalische Musterkarte, zu basiren, mannichfaltiger und glänzender ausgeführt. An Wiederholungen fehlt es gleichfalls nicht, denn die Schmuggler singen in drei Chören so ziemlich dasselbe, und auch Scopetto begnügt sich bei seiner Rettung mit der Reminiscenz von einigen Tacten aus dem ersten Acte. Wäre die Oper im vorigen Jahre gekommen, wo sie zuerst angekündigt wurde, so hätte sie wahrscheinlich mehr Glück gemacht, als jetzt nach „Stradella," wo sie eigentlich, was man sagt, nur mit einem blauen Auge davon gekommen ist. Wenn das Prager Operupublicum sich einmal so recht für eine Oper entschieden hat, so hält es den Nachfolgern obnedies schwer, sich zu behaupten; noch mehr ist dies hier der Fall, wo *Flotow* es den Darstellern so leicht gemacht hat, während *Auber* nicht nur Sänger, sondern auch gewandte Schauspieler verlangt, und ich leider gestehen muss, dass in der „Sirene" — höchstens Mad. *Podhorsky* als Mateа ausgenommen — auch nicht eine einzige Rolle ganz entsprechend besetzt war. Herr *Kunz* (Scopetto) gibt wohl einen ordinären bigotten italienischen Bravo, wie Malvoglio ist, recht brav, für diese Gattung von Räuberhauptmann fehlt es ihm an Leichtigkeit und Mannichfaltigkeit; im Gesange war er vortrefflich. Zerline, welche Dem. *Kirchberger* gab, ist ein Prüfstein für das physische und geistige Gold der Sängerin. *Auber* hat uns schon früher einmal — wenn ich nicht irre, im „Ludovic" — statt der Arie der Prima Donna eine brillante und prätentiöse Gesangetude geboten; hier hat er diese musikalische Caprice noch weiter ausgeführt; die ganze Partie der Zerline ist eigentlich eine fortlaufende Kette von Solfeggien, und verlangt daher, um den Intentionen des Dichters und Tonsetzers zu entsprechen, unerlässlich drei Eigenschaften: eine rührende, sympathetische Stimme, knustreiche und höchst geschmackvolle Coloratur, und ein treffliches Spiel, voll Poesie, Humor und Gefühl. Dem. *Kirchberger* besitzt von diesen drei Qualitäten keine einzige. Aller Gesang hinter der Scene im ersten Acte, welcher die Sirene dem Publicum interessant machen soll, ging wegen Mangel der ersten und zweiten Eigenschaft spurlos vorüber, und sie sang blos ein paar Solonummern mit Effect und Beifall. In den Duetten und Ensemblenummern war ihre Stimme so schwach, wie niemals, und oft kaum hörbar. Die höchst piquante Schlussarie hatte dasselbe Schicksal wie die Hymne in „Stradella"; man begriff nicht, warum die fünfundzwanzig Mann Leibwache sich so magisch angezogen fühlten. Herr *Damcke* (Scipio) hat mehr zu erzählen, als zu singen, und ich will ihm auch auf's Wort glauben, dass er Alles sagte, was in seiner Rolle steht; verstanden habe ich nicht ein einziges Wort, und nur hier und da aus Scopetto's Antworten errathen, was er vielleicht gesagt haben könnte. Was den Gesang betrifft, so war er nicht sehr bei Stimme. Herr *Brasa* gibt den Theaterdirector in seiner stereotypen Manier des Dulcamara, die hier nicht immer passen will. Herr *Preisinger* (Popoli) ist ein trefflicher Darsteller von komischen Characteren aus der niederen Lebenssphäre; für einen Fürsten fehlt ihm die unentbehrliche Reprüsentation. —

Zwei neue Opern sind uns noch versprochen: *Verdi's* „Nabucco," und der „Liebesbrunnen" von *Balfe*. Auf die zahlreichen, um nicht zu sagen, zahllosen Beneficen der Operisten lässt sich wohl das alte Sprichwort anwenden: „Es ist nichts so schlimm, das nicht zu etwas gut wäre!" Ohne sie bekämen wir in sechs Jahren keine neue Oper zu sehen.

(Beschluss folgt.)

Leipzig, den 7. Februar 1846. Fünfzehntes Abonnementconcert, Donnerstag, den 5. Februar. — Ouver-

Digitized by Google

ture zu Anacreon von *Cherubini*. — Arie aus Oberon von *C. M. v. Weber*, gesungen von Fräul. *Caroline Mayer*. — Concert für die Violine von *Viotti*, vorgetragen von Herrn Concertmeister *David*. — Finale des zweiten Actes der „Zauberflöte" von *Mozart*. — Grosse Symphonie mit Chören, über *Schiller's* Lied „An die Freude," von *L. van Beethoven* (Nr. 9, D moll). —

Cherubini's geistvolle Ouverturen erfreuten sich bei dem hiesigen Publicum von je her grossen und ungetheilten Beifalles, und so fand denn die zu Anacreon, wohl unter allen die zu Concerteröffnungen am Meisten geeignete, auch diesmal durch ihren Inhalt sowohl, als durch die musterhafte Präcision der Ausführung aufmerksame und dankbare Zuhörer.

Die schon oft gemachte Bemerkung, dass bei Gesangvorträgen ein guter Theil des Erfolges von der Wahl der Arien abhänge, bestätigte sich jetzt auf's Neue. Die grosse Arie der Rezia: „Ocean, du Ungeheuer" u. s. w. ist reich an dramatischem Leben und voll der ergreifendsten Züge, und darum, im Zusammenhange mit einer interessanten, spannenden Situation, auf der Bühne von vorzüglicher Wirkung. Im Concert aber, wo die Grenzen des dramatischen Vortrages näher zusammenrücken und eine Opernpiece nur als Musikstück, nicht als specieller Ausdruck einer im Sujet begründeten Stimmung vernommen sein will, entbehrt sie jenes Reizes. Hat man der ohne Widerrede bezaubernden, herrlichen *Weber*'schen Musik zu Oberon nicht mit Unrecht den Vorwurf gemacht, dass sie zu rhapsodisch sei und zuweilen die künstlerische Einheit der Conception vermissen lasse, so möchte man mit nicht geringerer Begründung wieder bei einzelnen Nummern dieser Oper als besondere Eigenthümlichkeit eine, allerdings mehrentheils durch die Handlung des Stückes motivirte Unstetigkeit der Characteristik, einen oft, anscheinend absichtlich, unterbrochenen Fluss der Gedanken, einen, wenn immer interessanten, doch etwas auffälligen Wechsel des Rhythmus wie der Harmonieen, kurz: eine gewisse Buntfarbigkeit (es steht uns im Augenblicke kein bezeichnenderes Wort zu Gebote) nennen, die natürlich im Concert oder am Pianoforte sich mehr geltend macht, als auf dem Theater, wo man über der treffenden Wahrheit des Ausdruckes an eine trockene Abwägung der künstlerischen Ruhe und Schönheit weniger denkt. Die genannten Eigenschaften, wir können sie nicht gerade Mängel nennen, besitzt die Arie der Rezia in um so höherem Grade, je wechselnder die zu Grunde liegende Situation ist. Fräul. *Mayer*, eine Zierde unserer Bühne, sang die Arie ausdrucksvoll; doch gerieth erklärlicher Weise die Gewohnheit des mehr theatralischen Vortrages bei ihr, als Opernsängerin, vorzüglich in Conflict mit der Mässigung, die sie sich andererseits im Concerte hierin auferlegen zu müssen wohl selbst fühlte. Hierdurch ward nun ihre Leistung weniger einheitsvoll und zerrissener, als wir sonst an ihr erfahren haben, was wir auch dem glänzenden Erfolge derselben, d. h. den ihr gespendeten reichen Beifallszeichen, gegenüber auszusprechen uns nicht enthalten können.

Sowohl mit der Wahl des zweiundzwanzigsten Violinconcertes in A moll von *Viotti*, als mit der Ausführung desselben gab Herr CM. *David* abermals rühmliches Zeugniss seines edlen und gediegenen Strebens. Er kann in allen Richtungen des Geschmackes, mit allen Künsten seines Instrumentes glänzen; aber er will, besonders im Angesichte Leipzigs, in dem classischen Style, in wahrhaft guten Werken auch als ein tüchtiger Künstler sich zeigen, und das gelingt ihm bei dem dafür so empfänglichen Sinne der hiesigen Kunstfreunde auf das Erfreulichste. Das gewählte Concert ist ein anerkannt schönes Stück, dem man es kaum anhört, dass es vor einem halben Jahrhundert componirt wurde; dabei bietet es hinreichende Gelegenheit, Bravour und Eleganz des Vortrages zu zeigen, und diese vermehrte der Spieler noch durch einige selbsterfundene geistreiche Cadenzen, welche allgemeinen Applaus hervorriefen. —

Mozart's nie veraltende Musik zur Zauberflöte, die man ausserhalb des Theaters wohl selten hört, gewährte einen um so grösseren Genuss, als die Besetzung der Soli (durch die Damen *Mayer*, *Fischer*, *Schwarzbach* und *Starcke*, und die Herren *Kindermann*, *Widemann* und *Schneider*) eine treffliche genannt zu werden verdient.

Ueber *Beethoven's* classische D moll-Symphonie, neben der grossen Messe in D wohl das gewaltigste Werk dieses grössten Tonmeisters, ist bereits so Vieles und Gutes geschrieben worden — wenn auch der tiefe Sinn derselben noch immer nicht ganz enthüllt, der riesenhafte Geist, der daraus spricht, noch immer nicht erschöpfend dargestellt werden konnte —, dass es, abgesehen von dem in diesen Blättern zugemessenen kargen Raume, eben so vermessen als überflüssig sein würde, wenn Referent die Bewunderung, welche das unvergleichliche Tongemälde ihm wiederholt abnöthigte, in einer ausführlicheren Schilderung desselben motiviren wollte. Deshalb und in dem Gefühle, dass der Grad seiner Urtheilsfähigkeit dem Werthe dieses Werkes und den Anforderungen, die man an eine künstlerische Kritik desselben zu stellen berechtigt ist, keineswegs gewachsen sei, beschränkt er sich darauf, der schönen Ausführung von Seiten des Orchesters, wie des zahlreichen Dilettantenchores zu gedenken und besonders dem hochverdienten Capellmeister *Mendelssohn* für den unermüdlichen Fleiss, mit welchem er das Werk einstudirt hatte, und für den Feuereifer, mit dem er es leitete, den aufrichtigsten Dank darzubringen.

L. R.

Herbstopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Königreich Piemont, Herzogthümer Genua und Nizza, und Insel Sardinien.

Turin (Teatro Carignano). Das verschönerte, nun mit Gas beleuchtete Theater begann die Herbstsaison vor lauter Ungeduld schon am 20. August, und zwar mit Pacini's Medea, vom Componisten selbst in die Scene gesetzt. In Palermo, wo diese Oper vor zwei Jahren zum ersten Male das Tageslicht erblickte, machte sie einen schrecklichen Furore; es schien, als ob der Aetna und sein Nachbar Vesuv ihre Hebel in Bewegung gesetzt hätten, um Pacini, der, wie Bellini, zu Catania geboren ist, die Unsterblichkeit als Geleit nach Oberitalien mitzuge-

Digitized by Google

ben. Hier fand sie, der Stagione gemäss, eine wahrhaft herbstliche Aufnahme. Wenig Gesang, viele unnütze verworrene Harmonie, lärmende Vocal- und Instrumentalmassen, brachten oft bei den Zuhörern saure Gesichter hervor, die dann und wann der Basso-Borio, dem braven Tenor Malvezzi und dem Bassisten Guone einigen Beifall zollten. Ganz und gar verunglückt ist der ursprünglich für Rubini von Donizetti compourirte Gianni di Parigi, worin sich kaum die Bovay (von der hiesigen Musikschule), Tenor Pozzolini retteten, und Buffo Borella und Bassist Maggiorotti zur besseren Aufnahme nichts beitragen konnten. Ende September gab man Verdi's Due Foscari, in welchem lärmenden, nichtssagenden Tongebilde sowohl die Boldrini, als Tenor Malvezzi und Bassist Gorin ihre robusten Stimmen gemächlich entfalten und dem heutigen Geschmacke Beifall entlocken konnten. Donizetti's Roberto d'Evreux, der eine ganz andere, gewiss bessere Musik, als die Due Foscari, aufzuweisen hat, wurde ziemlich altväterisch, darauf Coppola's einst hochgepriesene Nina pazza per amore gar als ein der Vorwelt angehöriges musikalisches Exemplar befunden. Das Facit der Stagione war demnach: Due Foscari = volle, die übrigen gegebenen Opern mehr oder weniger leere Theater. Die Wiener, die sich bei benannter Verdi'schen Oper so herzlich gelangweilt haben, wird dies wahrscheinlich eben so wenig befremden, als eine andere lustige Begebenheit, nämlich dass Verdi's zu Neapel anfänglich sehr lau aufgenommene Due Foscari bereits über siebenzig Mal, so wie dessen unlängst ausgepfiffene Alzira schon über dreissig Mal daselbst gegeben wurde.

Alessandria hat im Herbst seine Hauptstagione, diesmal aber die Unannehmlichkeit, dass Tenor Calzolari in Donizetti's Maria di Roban unpässlich auftrat. Nach seiner vollkommenen Herstellung ging die Oper besser. Die Leva (Titelrolle) vor Allen, nach ihr Bassist Constantini, benannter Tenor und auch die Doglioti als Orsino fanden Anerkennung, und von der Musik genügte am Meisten der dritte Act. Hierauf entstand ein Mirakel. Die längst fertige, einst gute Sängerin Strepponi triumphirte in Verdi's Nabucco, ihr zur Seite Constantini (Titelrolle), Bassist Lolio als Zaccaria, die Doglioti als Fenena und Tenor Bianchi als Israele.

Asti. Die Gesellschaft der vorigen Stagione zu Pinerolo erfreute die hiesigen Zuhörer mit denselben Opern. Der Buffo war der Gefeierteste, aber in der Gemma di Vergy siegte die Prima Donna.

Casolmonferrato. Verdi's Ernani beglückte auch dieses Städtchen. Die Asdrubali-Maffei war hier beinahe eine Malibran. Tenor Carisio zeigte den besten Willen. Tenor und zugleich Bariton Biacchi musste den nach einigen Vorstellungen unpässlich gewordenen Bassisten Ludovisi in der Rolle des Carlo ersetzen. Den 16. November gab man die vom Mailänder Maestro Lacroix vorigen Carneval zu Nizza componirte Oper Giovanna Shore mit gutem Erfolg, was nach dem famösen Ernani nicht wenig sagen will; der darin wirkende Bassist Aquaroni fand besonderen Applaus.

Vercelli. Herr Johann Meiners, absolvirter Conservatorist aus Mailand, der aber einen ordentlichen zweiten musikalischen Cursus unter Herrn Seechter in Wien gemacht, wurde so eben (December) unter mehr denn zwanzig mitunter ansehnlichen Concurrenten zum Capellmeister der hiesigen Cathedralkirche ernannt, nachdem er eine eigens für sie componirte Messe daselbst hatte hören lassen. Ein aus Neapel hierher gekommener Schüler Mercadante's, von diesem ganz besonders empfohlen, liess ebenfalls eine Messe von sich hören, die aber dem Vernehmen nach wenig befriedigte. Es ist zu wünschen, dass der noch sehr junge 21jährige Meiners die ihm von Herrn Sechter gegebenen goldenen musikalischen Lehren ja nicht vernachlässige und sich als wahrer Meister Ehre mache. Von seinen beiden für's Theater des Mailänder Conservatorium componirten Opern wurde zu seiner Zeit kürzlich in diesen Blättern gesprochen.

Genua (Teatro Carlo Felice). Die Pastetenoper Don Procopio hat als Harlequinade einen Fiaschissimo davon getragen. Die braven Buffi Scheggi und Rivarola konnten den Schiffbruch nicht retten; die Malpassuti und Tenor Miraglia waren = Null. Nach dieser Calamität wiederholte man die vor drei Jahren hier gegebene neue Oper I due Sergenti del Maestro Mazzuccato, diesmal mit grossem Jubel. Die Ponti vom Mailänder Conservatorium feierte einen Triumph; Tenor Vietti, Buffo Scheggi und Bassist Luisa bielten sich wacker. Coppola's Nina mit der Malpassuti, den Herren Miraglia, Rivarola und Bastogi hatte keinen guten Erfolg. Rossini's Cenerentola machte bald das ganze vorhergegangene Ternarium vergessen. Scheggi war ein prächtiger Don Magnifico, und machte sich darauf als Don Pasquale in der Donizettischen Oper gleiches Namens abermals Ehre. Die Italiana in Algeri mit der fertigen Santolini trat nach zwei Vorstellungen dem Don Pasquale die Bühne ab. Donizetti's Linda, als siebente Oper der Stagione, war ein wahres *Finis coronat opus*.

Der noch junge Maestro *Giocondo Degola* ist hier in seiner Vaterstadt, nach einer langen Krankheit, am 5. December gestorben.

Chiavari. Der Ernani del celeberimo Maestro Verdi entzückte hier zum ersten Male. Sämmtliche Sänger: Tenor Pellegrini (Titelrolle), die Zudoli, die Bassisten Pieri und Mariotti, waren für diese Stadt ausgezeichnet, die Musik sogar himmlisch. Der famöse Columella, hier unter dem Titel Gennarello, verschied augenblicklich; die arme Zudoli und die meisten ihrer Colleginnen sind zur Buffooper gar nicht geschaffen; desto mehr prangte sie uachher in Donizetti's Parisiua.

Nizza hatte in Ermangelung der Oper musikalische Academieen. Tenor Arnoldi, Bariton Rupetto, der Violonist Imbert und Flötist Girard (Letzterer sehr brav) fanden wiederholten Beifall vor einem nicht sehr zahlreichen Auditorium.

Cagliari. Diese Hauptstadt der Insel Sardinien begann die Stagione zeitig am 6. September mit Verdi's Lombardi und dem besten Erfolge. Die Fodor-Mainville, Tenor Forti und Bassist Caliari verstanden es, die an und für sich köstlich befundene Musik mit ihrem Gesange und Schreien noch köstlicher zu machen. Geklatscht wurde genug, aber auch in Donizetti's mit nicht sehr trefflichen Sängern (der Anfängerin Maironi, dem Tenor Bottagisi, Bassisten Tati und Buffo Donadio) gegebenem Torquato

Digitized by Google

Tasso, und Rossi's nicht ganz vortrefflichem Borgomastro di Schiedam, worin die Fodor, Bottagisi, Donadio und Caliari sangen. Beweis, dass das Publicum stets guter Laune war.

Sassari. Hier machte sich eine deutsche Sängerin mit guter Schule, Rutschmann, in Bellini's Beatrice und Puritani, wie auch in Nicolai's Templario besondere Ehre. Nach ihr fand Tenor Rossi-Guerra und Bassist Battaglini den meisten Applaus. Herr Magrini war niemals ausgezeichnet.

Lombardisch-Venetianisches Königreich u. Triest.

Mailand (Teatro alla Scala) Beinahe ein Dutzend Prime Donne: Sonta (eigentlich Roustan, eine Engländerin), Aldi-Birch (wieder eine Engländerin), Hayez (eine Irländerin), Angri (eine Griechin), Stradiot (eine Wienerin), Tedesco (eine hübsche Israelitin), Mascheroni, Ruggeri, De Baillou, Gandaglia; — ¾ Dutzend Bassisten (darunter ein Kroat und ein Franzose), De Bassini, Bouché, Mitrovich, Lodi, Portini, Beneventano, Benciolini, Vairo, Marconi — Buffo Soarez: — fast ½ Dutzend Tenore: Sinico, Musich, Cellini, Pocchini, Pardini: Summa Summarum, genau 2¼ Dutzend Sänger zweiten und dritten Ranges, worunter die Angri, die Hayez, die Tedesco, die Herren de Bassini, Bouché, Musich, Sinico und Soarez die besseren sind. Schon am 9. August begann die Herbststagione mit Rossini's Guglielmo Tell, von welcher ganzen Oper, bei allen unternommenen Amputationen und Journalgeschwätz, das einzige Terzett im zweiten Acte zwischen De Bassini (Titelrolle), Sinico und Bouché besonders gefallen hat. Die unpässlich aufgetretene Sonta fiel in der Rolle der Matilde durch, wurde darauf erst recht krank, so dass sie nicht mehr sang und durch die Ruggeri ersetzt werden musste. Verdi's Due Foscari, worin die Birch (mit hübscher Stimme), Tenor Musich und De Bassini wirkten, machte — der Musik wegen — einen zweiten respectablen Fiasco, und wurde zuweilen nur aus Noth gegeben (s. die Rubrik Turin zu Ende). Donizetti's Roberto d'Evreux, worin die Stradiot debutirte, die Tedesco, Pardini und Beneventano wirkten, verschwand aus leicht zu begreifenden Ursachen schnell von der Scene. Nachdem Ilerrn Canetti's Saul, dessen Aufführung, der allgemeinen Sage nach, dem Maestro eine hübsche Summe gekostet, mit dem Roberto d'Evreux das Schicksal getheilt, griff man eiligst nach dem Barbiere di Siviglia, und, erinnerten auch die Angri, Sinico, De Bassini, Soarez, Bouché nicht an die goldenen Zeiten dieses Barbiere, so befriedigten doch Alle insgesammt dermaassen, dass er oft gegeben wurde. Bellini's Sonnambula hatte die Birch, die Stradiot, die Herren Sinico und Bouché, und denselben Erfolg des Roberto d'Evreux und Saul (NB. auch andere drei Opern dieses Namens, von Vaccai, Mabellini und Buzzi, fielen in den letzten Jahren mehr oder weniger durch). Am Besten ging die siebente und letzte Oper der Stagione, Donizetti's Linda di Chamounix, worin die Hayez mit hübscher, geläufiger, für die Scala wohl zu schwacher Stimme und guter Gesangmethode debutirte; ihr zur Seite wirkten die Angri, Sinico, De Bassini, Soarez und Beneventano.

Der auch in Deutschland rühmlich bekannte Violinist *Antonio Bazzini* aus Brescia hat sich drei Mal auf seinem Instrumente in der Scala in den Zwischenacten mit Beifall hören lassen und seit seiner vorigen Anwesenheit in Mailand in seiner Kunst viel gewonnen; er ist bereits nach Frankreich abgereist. Auch der talentvolle 12jährige Knabe *Carlo Verardi*, Zögling des Bologneser Musikliceum, erwarb sich mit seinem Violinspiele auf der Scala vielen Applaus, wiewohl zwischen ihm und einer *Milanollo*, herrlichen Andenkens, ein bedeutend grosser Unterschied statt findet.

Varese, ein Städtchen, wo viele Mailänder im October ihre Villeggiatura halten, feiert diesen Monat jährlich mit Opern, Ballets, und unterhält dabei nicht selten grosse Gesellschaften. Diesmal eröffnete es diese Stagione mit der neuen Oper *Alboino* vom neuen Maestro *Francesco Sangalli*, vom Mailänder Conservatorium, die, von einem reichen Mäcen begünstigt, stets Beifall fand; desgleichen die beiden Anfängerinnen Scotti und Brambilla (Gaetanina), Tenor Naudin und Bassistveteran Maspes. Donizetti's Linda war freilich eine ganz andere Oper; in dieser sangen zwei Mailänder Conservatoristen: die Pecorini und Tenor Landi (Alessandro, nicht mit dem Tenor Giovanni dieses Namens aus Rom zu verwechseln), Beide recht brav, benannte Brambilla, Buffo Torri und Bariton Padovani. Die Pecoriui gefiel ungemein. Noch gab man den Ernani, Don Pasquale, zu welchem Ueberfluss sich noch zwei Guitarreconcerte der jungen *Morra* gesellten. Das Alles in einem Monat und in einer kleinen Stadt!

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Mitte Februar wird zu Königsberg in Preussen „Das Paradies und die Peri" von *R. Schumann* aufgeführt. Man ist entzückt von der Lieblichkeit und Zartheit dieses Werkes. Besonders sprechen die Soli an. — In der nächsten grossen Academie wird der „126. Psalm" von *Richter* aufgeführt.

Von *Moritz Haupt* (Orchestermitglied in Frankfurt a. M.) ist kürzlich daselbst ein grosses Tongemälde in drei Abtheilungen für vollständiges Orchester unter seiner eigenen Leitung aufgeführt worden. *Aloys Schmitt's* Instrumentalverein soll sich dabei ausgezeichnet haben. An demselben Abende wurde von dem Frankfurter Orchester unter *Guhr's* Leitung *David's* „Wüste" im Theater aufgeführt. Beide sollen Oppositionsconcerte gewesen sein.

Louis Köhler, der Componist der in Braunschweig mit vielem Beifalle aufgenommenen Oper: „Maria Dolores" hat eine Anstellung als Musikdirector bei dem Theater zu Danzig angetreten.

Conradin Kreutzer, der sich gegenwärtig in Frankfurt a. O. aufhält, hat eine neue Oper unter der Feder, die im Laufe dieses Sommers vom Stapel laufen soll. Sie heisst „Aurelia," und ist von *Carl Gollmick* gedichtet.

An der Dresdener Hofbühne haben im verflossenen Jahre 142 Aufführungen von 40 Opern Statt gefunden, nämlich: deutsche 88 Aufführungen von 21 Opern; französische 18 Aufführungen von 9 Opern; italienische (*Balfe's* Haimonskinder mit dazu gerechnet) 26 Aufführungen von 10 Opern. Am Häufigsten wurde *Donizetti* auf die Bühne gebracht (21 Aufführungen); ihm zunächst *Weber*

Digitized by Google

(17); dann *Lortzing* (10). — Neu waren 8 Opern (*Marschner's* Adolph von Nassau; *Hiller's* Traum einer Christnacht; *Wagner's* Tannhäuser; *Flotow's* Stradella; *Philipp's* kleinere Oper: Die Erlenmühle; *Hoven's* Johanna d'Arc; *Donizetti's* Favoritin; *Balfe's* Haimonskinder); am einstndirt 4. — Die bedeutendsten Gäste waren: Fräul. *v. Marra* aus Wien; Fräul. *Schwarz* aus Prag; Fräul. *Hetzenecker* aus München.

Am 1. Januar d. J. starb in Berlin der pensionirte Balletmeister *Ch. Telle*, 82 Jahr alt, der Vater des Componisten *W. Telle*, welcher unter Anderem die Oper: „Sarah oder die Waise von Glencoe" geschrieben hat.

Im Jahre 1845 sind überhaupt 492 Musikstücke von den französischen Pressen veröffentlicht worden.

Ankündigungen.

Wiener allgemeine Musik-Zeitung,

herausgegeben und redigirt von

Dr. Aug. Schmidt.

Sechster Jahrgang 1846. — Jährlich 156 Nummern in gross 4. mit einer grossen Anzahl Musikbeilagen und artistischen Zugaben. — Preis des Jahrganges 10 Fl. Conv.-Münze.

Zu beziehen durch

Pietro Mechetti qm. Carlo,

k. k. Hof-Kunst- und Musikalienhandlung in Wien.

Zu interessanten Neuigkeiten sind so eben mit bekannter Eleganz und Correctheit in unserem Verlage erschienen:

Burgmüller, Ferd., *Der kleine Dilettant*, Rundinos über beliebte Lieder von Krebs, für Pianoforte im leichten Styl. Nr. 4. Schiffers Abendlied. Neue Auflage. 10 Sgr.

Cauthal, Aug. M., *Dampfwalzer*, Op. 67, für Orchester 2½ Thlr., für Pianoforte 15 Sgr.

— — *Venus-Polka*, Op. 90, für Orch. 1½ Thlr., f. Pfte 7½ Sgr.

— — *Soldatengruss*. Marsch, Op. 93, für Orchester 1½ Thlr., für Pianoforte 5 Sgr.

— — do do do für Militärmusik (in Partitur). 15 Sgr.

☞ Von Sr. Maj. dem Könige von Preussen zum Armeemarsch gekrönt.

— — „*Five in Polka.*" Redouten-Polka, Op. 103, für Pianoforte. 7½ Sgr.

— — *Polka militaire*. Neue erleichterte Ausgabe in D dur. 7½ Sgr.

Hartmann, J. P. E. (Preiscomponist), *Sonate* für Pianoforte und Violine. Op. 39. 2 Thlr. 5 Sgr.

Henselt, A., *Romance de Thel*, transcr. p. Piano. 10 Sgr.

Krebs, C., „*Es rauscht das rothe Laub zu meinen Füssen.*" Lied für Sopran oder Tenor mit Pfte. Op. 128. 15 Sgr., für Alt oder Bariton 15 Sgr.

Liszt, Fr., *Tscherkessen-Marsch* aus der Oper: Russlan und Ludmilla, von Glinka, für Pianoforte. 20 Sgr.

Pierson, H. H., *Zwei Lieder* für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 23. Nr. 1, 2. à 7½ Sgr.

Saloman, S., „*Wenn du wär'st mein eigen.*" Lied für eine tiefe Stimme mit Pianoforte, einzeln aus Opus 2. 5 Sgr.

Schuberth, C., 1er *Quintetto* pour 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles. Op. 15. 2 Thlr. 10 Sgr.

Spohr, L., 4e *Trio concert.*, Op. 119, arr. pour Piano à 4 mains par Mortier de Fontaine. 2 Thlr. 15 Sgr.

Sponholtz, A. H., *Preislied*, Op. 17, für eine Singstimme mit Guitarre. 10 Sgr.

— — 2^d *Bouquet musical*, pour Piano. Op. 14. 20 Sgr.

Turányi, Ch., *Nocturne* für Pianoforte. Op. 2. 10 Sgr.

Vieuxtemps, H., 2me *Concerto* pour Violon, Op. 19, avec Orchestre 4 Thlr. 15 Sgr., avec Piano 2 Thlr.

Vollweiler, Ch. (Preiscomponist), *Gr. Caprice* sur des Motifs de l'Opera de Glinka: „Russlan et Ludmilla," pour Piano. Op. 15. 1 Thlr.

— — *Trio concertant* pour Piano, Clarinette (ou Violon) et Violoncelle. Op. 15. 1 Thlr. 7½ Sgr.

— — *Reverie du soir.* Melodie arabe du Désert de Fél. David, transcr. pour le Piano. 10 Sgr.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Bei mir ist mit Eigenthumsrecht erschienen:

Ch. B. de Lysberg: Op. 24. Deux Nocturnes pour Piano. 45 Kr.

Joh. André in Offenbach am Main.

Im Verlage von **G. Wilh. Körner** in Erfort und Langensalza erscheint in zweiter Auflage:

Evangelisches

Choral-Melodieenbuch

von

Michael Gotthard Fischer.

Das Choralbuch erscheint in zwei Theilen, von denen der erste die *Vorspiele*, der zweite die *Chorale* mit Zwischenspielen bringt. Jeder Theil wird in sechs Heften, à 32 Seiten, in Quer-Quart-Format ausgegeben. Der Subscriptionspreis für das ganze Werk kommt mithin auf 4 Thaler, der nach dem Erscheinen eintretende Ladenpreis auf 6 Thaler zu stehen. Sammler erhalten auf sechs Exemplare eins frei.

So eben erschien das höchst ähnliche

Portrait von Fr. Kücken,

gezeichnet von *Rietz*, in Paris gestochen von *Schuler*. gr. Fol. 4 Thlr.

Zugleich machen wir aufmerksam auf *Kücken's* neueste mit dem entschiedensten Beifalle aufgenommene Compositionen:

Steckbrief für vier Männerstimmen. 20 Sgr.

Botschaft für Sopran oder Tenor. Op. 42. 17½ Sgr.

Berlin. **Schlesinger'**sche Buch- u. Musikhandlung.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Duvernoy, J. B., Souvenir d'Italie, 3 Fantaisies sur des motifs de Bellini, Donizetti et Rossini. Op. 135.

Herz, J., Fantaisie brillante sur un thème de Russini. Op. 30.

Hünten, F., La Sonnambula, Fantaisie. Op. 141.

— — I Puritani, Fantaisie brillante. Op. 142.

Rosellen, H., Fantaisie brillante sur Lucia di Lammermoor. Op. 80.

Wolff, E., Souvenir de Tréport, grande valse brillante. Op. 117.

— — Rina, grande valse brillante. Op. 120.

— — 2 Fantaisies à 4 mains sur la Sonnambula et I Puritani. Op. 121.

Gesuch.

Ein in jedre Beziehung routinirter ☰ (erster Solo) ☰ Waldhornist, welcher nicht allein die grössten Meisterwerke, welche für diesen Instrument geschrieben sind, vorzutragen im Stande ist, sondern auch in Concerten und Opern routinirt ist, wünscht so bald wie möglich eine seinen Fähigkeiten angemessene Anstellung. Ein Näheres ertheilt Herr *Friedr. Hofmeister* in Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten Februar. **Nr. 7.** 1846.

Inhalt: *Necrolog.* — *Nachrichten:* Aus Prag. (Beschluss.) Aus Leipzig. Herbstopern u. s. w. in Italien. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

NECROLOG.

Johann Simon Mayr,

gestorben den 2. December 1845, 82 Jahre 6 Monate alt*).

(Vom Mailänder Correspondenten.)

Dieser berühmte, gebildete und allgemein betrauerte Nestor der Tonsetzer, ein geborener Baier, kam als ein Mann von 24 Jahren nach Italien, und blieb während eines 58jährigen Aufenthalts und Wirkens daselbst bis zu seinem letzten Lebenshauche ein biederer, edler Deutscher; wir können ihn also ohne Weiteres zu den Unsrigen zählen, wiewohl man ihn dies- und jenseits der Berge gern zum Italiener macht. Er war auch der Erste, welcher deutsche Musik nach den besperischen Gefilden verpflanzte, also der eigentliche Reformator der italienischen Oper, und fand bald Nacheiferer an *Paer*, *Generali*, *Pavesi* u. A., ja selbst an *Rossini*, die Alle klar einsahen, dass es von nun an um die gewöhnliche Harmonieleere und dürftige Instrumentation der italienischen Oper geschehen sei, wenn sie nicht durch die deutsche Schule einigermaassen in ein besseres Leben träte. Auch die Kirchenmusik nahm durch ihn in Italien einen höheren Schwung, besonders als er vor mehr als vierzig Jahren bei dem Kirchensäcularfest zu Novara über die mitconcurrirenden ersten Meister Italiens, darunter *Zingarelli*, den Preis davon trug. Kann *Mayr* indess keinem unserer grossen Meister, ja nicht einmal *Winter*, *Weigl* (letzterem nur in Betreff des Reichthums origineller Melodieen), an die Seite gesetzt werden, so hat er doch in seinen zahlreichen Opern und Kirchenmusiken viel Originelles und Classisches aufzuweisen. Wie war es aber auch möglich für einen Meister, der, viele Jahre lang hin und her reisend, alljährlich drei bis vier Opern und auch viel für Kirchenfeste zu componiren hatte, stets Gediegenes zu liefern? Was aber seine sämmtlichen Compositionen beider benannten Gattungen characterisirt, ist, dass sie stets nicht nur angbar, sondern auch höchst dankbar für den Sänger geschrieben sind. Ewig Schade, dass seine heilbringende Reform der italienischen Oper durch die heutige neue Schule einen kläglichen Ausgang zu nehmen droht. Der Verewigte wurde als Componist und Mensch in ganz Italien angebetet. Vom Glücke nicht sehr begünstigt, ertrug er manches Unglück während seiner langen Lebensdauer mit wahrer christlicher Ergebung. Seit einigen Jahren mit dem Staare behaftet, überstand er eine unglückliche Operation, war darauf bei fast gänzlicher Erblindung immer heiteren Gemüths, und als Mann von hoher Bildung ersetzte er regelmässig seine gewöhnliche Lectüre durch Vorlesen von Seiten seiner Freunde oder seiner eigenen Tochter. Er liess sich sogar weitschichtige Notensysteme verfertigen, componirte zuweilen, und dirigirte noch vorigen Sommer die Musik in der Kirche, wo er Capellmeister war. Sonst war er überaus gefällig gegen Jedermann, dabei wohlthätig, oft über seine Kräfte. —

Nach diesen kurzen Bemerkungen möge hier in gedrängter Kürze seine aus authentischen Quellen geschöpfte Lebensbeschreibung folgen.

Johann Simon Mayr war zu Mendorf in Baiern, einem kleinen im oberen Donaukreise unfern von Ingolstadt gelegenen Dorfe, am 14. Juni 1763 geboren; er erlernte die musikalischen Anfangsgründe von seinem Vater, Organisten im benannten Dorfe, und machte dabei solche grosse Forschritte, dass er schon in seinem siebenten Jahre Kirchencompositionen von *Kobrich* und *Keuzinger* vom Blatte sang. Ein Jahr darauf spielte er schon ziemlich fertig das Pianoforte, und versuchte sogar, Vocalmusik zu schreiben. Einige Zeit vor der Aufhebung des Jesuitenordens erhielt er eine unentgeltliche Stelle in ihrem Collegium zu Ingolstadt. Hier erlernte er die Humaniora, Logik, Physik, frequentirte darauf die öffentlichen Vorlesungen der Universität und widmete sich dem Studium der Rechte. Die Leidenschaft zur Musik war indess immer rege bei ihm; er erlernte daher fast von sich selbst die gebräuchlichsten Saiten- und Blasinstrumente, und verschaffte sich seinen Unterhalt mit dem Orgelspiele in der Cathedral- und Augustinerkirche. Im Jahre 1787 reiste er mit dem Baron *Bessus* nach dessen Geburtsort Poschiavo in Graubünden und nach Tirano im Veltlin. Während seines dortigen zweijährigen Aufenthalts componirte er Instrumental- und Vocalmusik (zwölf deutsche Lieder wurden davon in Regensburg gedruckt), die so gefielen, dass ihn sein Mäcen nach Bergamo führte, damit er dort die Composition unter dem Capellmeister *Lenzi* studire. Als es ihm an Mitteln zum Unterhalte fehlte, fand er daselbst einen zweiten Gönner an dem Canonicus Gra-

*) Die Verdienste *Mayr's* und die Vollständigkeit des nachstehenden Verzeichnisses seiner Werke werden den Abdruck dieses Aufsatzes nach dem, was bereits in diesen Blättern, Jahrgang 1816, S. 493, enthalten ist, rechtfertigen. *D. Redact.*

Digitized by Google

fen *Pesenti*, der ihn nach Venedig sandte, um daselbst unter *Bertoni*, Capellmeister an der Marcuskirche, seine musikalischen Studien zu vollenden, der ihm aber, seines vorgerückten Alters wegen, nur mit Rath an die Hand gehen konnte, weswegen er das Meiste, was zur Composition zu wissen nöthig ist, von sich selbst aus Büchern und dem Anhören guter Musik erlernen musste. Als er bald in einer Kirchenfunction eine Messe und Vesper von sich hören liess, bekam er gleich den Auftrag, für das Conservatorio de' Mendicanti ein Oratorium, Jacob a Labano fugiens betitelt, zu componiren, welches in Gegenwart des Königs von Neapel, des Grossherzogs von Toscana und des Erzherzogs von Mailand aufgeführt wurde. Hierauf componirte er andere drei, worunter Sisara ausserordentlich gefiel, und worin die berühmte *Sacchetti*, Singlehrerin des benannten Conservatoriums, sich besonders auszeichnete.

Von seinem grossmüthigen Wohlthäter nach Bergamo zurückberufen, um seine Zeit bei ihm zuzubringen und ausschliesslich Kirchenmusik zu componiren, erfuhr er den tiefen Schmerz, denselben plötzlich durch den Tod zu verlieren, was ihn die Theatrallaufbahn zu ergreifen nöthigte, wozu ihm auch *Piccini* und *Winter*, die damals in Venedig waren, riethen. Im Jahre 1796 heirathete er seine Schülerin *Angiola Venturali*, die aber ein Jahr darauf das Opfer einer unglücklichen Geburt wurde. Mit seiner zweiten Frau *Lucrezia*, jüngerer Schwester der Verstorbenen, die er im Herbst 1804 beirathete, hatte er eine Tochter, die mit einem Ingenieur vermählt ist. 1802 wurde er zum Capellmeister der Basilica di Santa Maria Maggiore in Bergamo ernannt. Ehrenvolle Einladungen erhielt er darauf im Jahre 1803 zur Annahme der Directorstelle des Wiener italienischen Theaters, 1806 zu der des Theaters und der Concerte des kaiserlich französischen Hofes, 1808 der Censorstelle am Mailänder Conservatorium, der Dresdner Capelle und mehrerer anderer in Petersburg, Lissabon, London u. s. w., von denen er aber, aus Erkenntlichkeit gegen sein adoptirtes zweites Vaterland, keine annahm.

1805 errichtete er zu Bergamo ein musikalisches Liceum. Für dasselbe schrieb er: Piccolo Catechismo elementare. — Metodo di applicatura, ossia per le regolari e più comode posizioni delle dita sul cembalo. — Cenni sul metodo di scrivere pei Corni di caccia. — Trattato per il Pedale. Ueberdies übersetzte er *Förster's* Generalbass, schrieb auch, zur Uebung in der Declamation, für die Zöglinge einige Farsen: La Prova dell' Accademia finale. — Il piccolo compositore di musica. — I piccoli Virtuosi ambulanti. — Il Giovedì grasso. — Un buon cuore scusa molti difetti.

1809 stiftete er zu Bergamo das Pio Instituto musicale zur Unterstützung der untauglich gewordenen Künstler, wie auch für ihre Wittwen und Waisen, und gab zu ihrem Benefix zum ersten Male in Italien *Haydn's* Schöpfung, bei welcher Gelegenheit er eine kurze Lebensbeschreibung dieses grossen Meisters im Drucke herausgab.

1822 stiftete er unter der Benennung Unione Filarmonica eine musikalische Gesellschaft, welche sowohl die Vervollkommnung der Musik als öffentlich zu gebende Academieen zum Zwecke hatte.

Trotz seiner grossen Thätigkeit als practischer Musiker hat er bearbeitet: Eine Abhandlung über den Zustand der Musik unter den österreichischen Kaisern, wovon bereits mehrere Aufsätze in den verschiedenen Nummern der Mailänder musikalischen Zeitung zu lesen sind; — eine musikalische Geschichte Bergamo's (die sehr interessant sein muss); — mehrere Abhandlungen, die er im Bergamasker Ateneo di Sc. lett. ed arti, deren thätiges Mitglied und einmal auch Präsident er war, vorgelesen, darunter eine Lobrede auf *Franchino Gaffurio*, dessen Vater *Bettino* in der Provinz Bergamo geboren war — eine andere über *Michele Alberto da Carrara* aus Bergamo, der unter mehreren medicinisch-philosophischen und theologischen Schriften auch De Chorei Musarum, darin vom Ursprunge der Musik geschrieben, — Cenni intorno all' Oratorio musicale ed ai Misteri che lo precedettero.

Noch findet sich von ihm in Manuscripten: Piano per una riforma del Conservatorio di Napoli. — Piano per l'istituzione di una cattedra di musica nell' Università di Pavia (auf Befehl des Generaldirectors des öffentlichen Unterrichtes). — Parere intorno ad un apposito maestro per la composizione teatrale, e particolarmente per l'instrumentazione (für's Liceo musicale zu Bologna). — La vita di Clementi. — La vita di Santa Cecilia. — Traduzione del Trattato d'Armonia di Reicha.

Im Jahre 1838 besuchte er sein Vaterland Baiern. Von seinem ehrenvollen Empfange zu München und bei der Rückkehr in Bergamo, und davon, dass er in seinen 78. Jahre von der durch ihn errichteten Unione Filarmonica im Jahre 1841 eine goldene Medaille erhielt, wurde zu seiner Zeit in diesen Blättern gesprochen.

Eine bedeutende Zahl Gedichte wurde während seines Lebens ihm zu Ehren gemacht.

Mitglied war er von folgenden Gesellschaften: Französisches Institut. — Instituto di Napoli. — Conservatorio di Musica, e Società Filodrammatica di Milano. — Soc. di S. Cecilia a Roma. — Soc. Apollinea di Venezia. — Società Filarmonica di Torino, Forlì, Lodi, Cremona, Ginevra. — Ateneo di Bergamo. — Instituto Filarmonico degli Anfioni di Verona. — Vaterländische österreichische Musikgesellschaft.

Mayr's Leichenbegängniss war eines der feierlichsten. Tausende von allen Volksclassen waren dabei zugegen. Nach dem eigenen Willen des Verblichenen war auf der Hauptpforte der Kirche nichts zu lesen, als: *Giovanni Simone Mayr.*

1) *Chronologisches Verzeichniss seiner Opern.*
(O. S. bedeutet Opera seria, O. B. Opera buffa, und F. Farsa oder Operette.)

1794 (Venedig) Saffo, O. S. für die Fenice. — 1795 Lodoiska, ebenso. — Un pazzo ne fa cento, O. B. für's Theater S. Samuele. — 1797 Telemaco, O. S. für die Fenice. — Il Segreto; L'Intrigo della lettera, zwei F. für S. Mosè. — 1798 Avviso ai maritati, O. B. für S. Samuele. — Lauso e Lidia, O. S. für die Fenice. — Adriano in Siria, O. S. für S. Benedetto. — Che originali, F. für dasselbe. — 1799 Amore ingegnoso; L'Ubidienza per astuzia, zwei F. für dasselbe. — (Parm

Lodoisca, O. B., wegen der kriegerischen Verhältnisse damals nicht aufgeführt. — (Venedig) Adelaide di Guesclino, O. S. für die Fenice. — L'Avaro; Lubino e Carlotta, zwei F. für S. Benedetto. — L'Accademia di Musica, F. für S. Samuele. — (Mailand) Lodoisca, O. S. für die Scala; (Venedig) Gli Sciti, O. S. für die Fenice; (Vicenza) La Locandiera, O. B.; (Venedig) Il carretto del venditore d'aceto, F. für S. Angelo; (Mailand) L'Equivoco, O. B. für die Scala; (Venedig) L'Imbroglione ed il Castigamatti, F. für S. Mosè. — 1801 (Triest) Ginevra di Scozia, O. S. — (Mailand) Le due Giornate, O. Semiseria. — (Venedig) I Virtuosi, F. — 1802 Argene, O. S. — (Mailand) I Misteri Eleusini. — 1803 (Wien) Ercole in Lidia, O. S. — (Mailand) Le fiute rivali, O. B. — 1804 Alonso e Cora, O. S. — Amor non ha ritegno, O. B. — (Venedig) Elisa, F. sentimentale. — (Piacenza) Famori, o l'eroe delle Indie, O. S. — 1805 (Mailand) Eraldo ed Emma, O. S. — (Venedig) Da locanda in locanda e sempre in sala, F. — (Padua) L'Amor congiugale, F. — (Venedig) La Roccia di Frauenstein, O. semiseria. — 1806 Gli Americani, O. S. — 1807 (Mailand) Adelasia ed Aleramo, O. S. — Nè l'un nè l'altro, O. B.; (Venedig) Belle ciarle e tristi fatti, O. B. — 1808 (Rom) I Cherusci, O. S. — Il vero Originale. — 1809 (Venedig) Il ritorno d'Ulisse, O. S. — 1810 (Mailand) Raoul di Crequi, O. S. — (Venedig) Amor non soffre opposizione, O. B. — 1811 (Brescia) Il sagrificio d'Ifigenia, O. S. — (Venedig) L'Amor filiale, F. — 1813 (Mailand) Tamerlano, O. S. — (Genua) La Rosa bianca e la Rosa rossa, O. S.; (Neapel) Medea in Corinto, O. S. — 1814 Elena, O. S. — (Genua) Atar, O. S. — (Mailand) Le Due Duchesse, ossia la caccia de' lupi. — 1815 (Neapel) Cora, O. S. — 1817 Mennone e Zemira, O. S. — 1818 (Venedig) Tanassa, O. S. — 1819 (Rom) Le Danaidi, O. S. — 1821 (Bergamo) Alfredo il grande, O. S. — 1822 (Mailand) La Fedra, O. S. — 1824 (Turin) Demetrio, O. S.

2) *Chronologisches Verzeichniss der Oratorien und Cantaten.*

(O = Oratorium, C = Cantate.)

1791 (Venedig) Jacob a Labano fugiens, O. — Femio, ossia la Musica custode della fede maritale, C. — 1793 Sisara, O. — Ero, C. — 1794 Tobiae matrimonium, O. — (Forli) La Passione, O. — 1795 (Venedig) David in spelunca Engaldi, O. — Temira ed Aristo, C. — (Forli) Il sagrificio di Jefte, O. — 1797 (Vicenza) Le sventure di Leandro, C. — 1807 (Mailand) Cantate bei Gelegenheit des Tilsiter Friedens. — 1809 (Bergamo) Alcide al bivio, C. — 1810 Zwei Cantaten bei Gelegenheit der Hochzeit der Kaiserin Marie Louise. — 1811 Cantate bei Gelegenheit der Geburt des Königs von Rom. — 1816 Le Feste d'Ercole; Egeria, zwei C. bei Anwesenheit der kaiserlichen Familie. — 1817 (Neapel) Il Sogno di Partenope, C.; (Bergamo) Arianno e Bacco, C. — 1820 (Mailand) Juno e Pallade, C. zur Ankunft des Kaisers. — 1821 (Neapel) Atalia, O. (erst ein Jahr nachher auf S. Carlo aufgeführt). — (Bergamo) Samuele, O. — 1822 S. Luigi Gonzaga, O. — 1825 L'Armonia, C. bei Anwesenheit des Kaisers. — 1827 Beethoven's Tod, C.

3) *Kirchenmusik.*

Messe ohne Instrumente für den Palmsonntag. — 2 kleinere Messen. — Passion der vier Evangelisten. — 25 Lamentationen. — 10 Benedictus. — 18 Miserere. — 5 Psalmen der Completà mit Regina Coeli (zwei Mal). — 6 Introitus. — 20 grosse Messen (nämlich Kyrie und Gloria). — 4 kleinere Messen. — 4 Gradualen. — 6 Credo. — 8 Offertorien. — 5 Motetten. — 6 Sanctus. — (Psalmen) 6 Domine und Dixit. — 17 Confitebor. — 7 Beatus. — 3 Laudate pueri. — 6 Laudate Dominum. — 4 Lactatus. — 3 Nisi. — 3 Lauda Jerusalem. — 2 Credidi. — 2 De Profundis. — 1 In convertendo. — 6 Magnificat. — 6 Tantum ergo. — 4 Stabat Mater. — 1 Te Deum. — 8 O salutaris hostia *). — 5 Requiem. — 2 Domine. — 3 Libera.

Nachrichten.

Prag. (Beschluss.) Die niedliche Pianistin *Sophie Bohrer*, welche im Jahre 1842 als Kind hier im vollen Sinne des Wortes Furore gemacht hatte, ja von den Enthusiasten über *Lisst* (!) erhoben wurde, kam zu unserer Freude jetzt wieder nach Prag, und unsere musikalische Welt war auf ihr Wiedererscheinen höchst gespannt. *Henri Vieuxtemps* war gleichfalls zuerst als Knabe hier gewesen und hatte einen noch grösseren Fanatismus erregt, als *Sophie Bohrer*; nach einigen Jahren kam der Jüngling *Vieuxtemps* wieder, gab ein Concert im Theater und — nahm nicht die Kosten ein! Erst als junger Mann errang er sich durch seine eminenten Leistungen wieder die Theilnahme des musikalischen Publicums. *Sophie Bohrer* war glücklicher. Ihr erstes Concert (in der Mittagsstunde und bei denselben hohen Preisen, wie *Thalberg*) zeigte zwar kein volles Haus, doch war es kein verunglücktes Unternehmen, und ein stürmischer Beifall bewies die volle Zufriedenheit des Publicums, noch mehr der zahlreiche Besuch ihrer folgenden drei Abendconcerte, welcher sie leicht über die Bemerkungen mancher musikalischen Coterieen, ja selbst über eine theilweise abfällige Recension trösten konnte. Manche fanden es sehr kühn, acht Tage nach *Thalberg* Piano zu spielen! Wie lange hätte nach *Paganini* oder *Ernst*, *Lisst* oder der *Catalani*, Niemand in Prag geigen, Clavier spielen oder singen dürfen? Und zumal bei einer so ganz verschiedenen künstlerischen Individualität! *Thalberg* verschmäht es im Bewusstsein seines Kunstrubmes, fremde Compositionen und mit Orchesterbegleitung zu spielen, während sich die jugendliche Kunstnatur der *Sophie Bohrer* leicht einer fremden Individualität anschmiegt und z. B. *Beethoven's* und *Chopin's* Compositionen besser vorträgt, als mancher Kunstheros, der zwei und drei Mal so viele Jahre zählt, als sie. Andere meinten, ihre Fortschritte in den letzten Jahren seien nicht eben sehr colossal gewesen. Dasselbe habe ich und zwar, nach mei-

*) Ein sehr schönes davon für vier Sopranstimmen findet sich abgedruckt in d. Bl., Jahrgang 1835, Nr. 6.

Anm. d. Eins.

Digitized by Google

nen Erfahrungen, mit Vergnügen bemerkt. Die sogenannten Wunderkinder, welche schon in der ersten Jugend durch ungewöhnliche Technik überraschen und verblüffen, lassen sich in zwei Classen eintheilen, deren eine stehen bleibt, zurückgeht und endlich in Vergessenheit untergeht. Ich könnte Beispiele anführen, wenn ich manches Mitglied kleiner Hofcapellen erwähnen wollte, das auch im Flügelkleide noch — ein Wunder war! Die zweite Classe erregt durch die anfängliche gewaltige Entfaltung ihres Talentes Bewunderung, dann gehen sie langsamer vorwärts (was natürlich ist, denn der jugendliche Virtuos, der mit zehn und zwölf Jahren Schwierigkeiten besiegt, wie ein Dreissiger, käme endlich, wenn er fortwährend mit Siebenmeilenstiefeln vorwärtsschritte, über alle Grenzen hinaus) und entfalten sich in den Jahren der Reife zur künstlerischen Vollendung. In die zweite Classe gehört der oben erwähnte *Vieuxtemps*, und mit Zuversicht glaube ich auch *Sophie Bohrer* dahin rechnen zu können, die sich nicht allein durch seltene Virtuosität, sondern zugleich durch ein frisches, jugendliches Feuer des Vortrags auszeichnet, welches sie jedoch streng zu überwachen hat, da es sie manchmal zum Nachtheil der Klarheit mit sich fortreisst. *Sophie Bohrer* eröffnete ihr erstes Concert mit der grossen Fantasie über „Norma" von *Lizst* (ich glaube es schon früher in diesen Blättern ausgesprochen zu haben, dass ich keinem Concertisten, selbst wenn er die Schwierigkeiten so glücklich überwindet, wie die jugendliche Virtuosin, rathen möchte, *Lizst's* Compositionen zu wählen, welche dieser so ausschliesslich auf seine Individualität berechnet hat), worauf Sonate von *Beethoven* (Cis moll) und zum Schlusse das beliebte Ragout-mêlé von vier Stücken: *a)* Tarantelle von *Döhler*, *b)* Le Zephir von *J. Kittl*, *c)* La chasse von *Heller*, *d)* Marche Maroccaine von *L. v. Meyer* folgte. Wiederholt gerufen gab sie noch ein *Beethoven*'sches Rondo zum Besten. In den Abendconcerten trug sie Concerte von *Weber*, *Chopin* und *Mendelssohn Bartholdy*, eine recht wacker gearbeitete Fantasie dramatique von ihrer eigenen Composition, und die *Lizst*'sche Don Juan-Fantasie (auf Verlangen wiederholt) vor. Den Schluss des Programms bildete jedesmal die Aumerkung, welche schon während *Sophien's* erster Anwesenheit so grosse Freude im Publicum erregt hatte: „Das Auditorium wird gebeten, vier Stücke aus den nachfolgenden Piecen zu wählen," und hierauf folgten 114 Nummern von dem vorigen Jahrhundert bis zur neuesten Zeit, nämlich 48 Fugen von *Bach*, 24 Etuden von *Chopin*, 11 Nummern von *Lizst*, 4 von *Thalberg* u. s. w. Eine grosse Verschiedenheit von Sonst und Jetzt zeigte sich bei dieser Wahl im Publicum. Damals ertönten scheu und leise die Stimmen in der Nähe der Virtuosin, und die Mehrzahl der verlangten Nummern gehörte der classischen Tonkunst an; jetzt tobten die Forderungen wild durch einander und sprachen nur moderne Sachen an: A moll-Etude von *Thalberg*, Erlkönig, Ragoczi-Marsch, Ave Maria, Galop chromatique, Marche Maroccaine u. s. w. schrie man durch einander, und dazwischen wurde die Fuge und Romanze der Concertgeberin verlangt. Eine einzelne tiefe Bassstimme, welche: „*Bach*" rief, wurde von scharfen Tenoren überstimmt und ausgelacht. Wir bewundern die jugendliche Virtuosin, welche doch alle die Begehrenden zu befriedigen wusste. — Nachdem sie einen Ausflug nach Reichenberg gemacht und dort in zwei Concerten gespielt hatte, gab sie am Dreikönigstage um 12 Uhr Mittags im ständischen Theater ein Concert zum Besten des Vereins zum Weihe entlassener Züchtlinge, worin sie nebst dem Concert in Es von *Beethovens* noch ihre Fantaisie dramatique und zum Schlusse die beliebten Piecen auf Verlangen des Publicums vortrug, das sich diesmal so stürmisch, wie ein polnischer Reichstag, vernehmen liess. Der Besuch war sehr sparsam, desto reichlicher der Beifall. Herr *Kossowsky* (s. unten) trug ein Solo für das Violoncell eigener Composition vor, welches mit lautem Missfallen aufgenommen wurde. Er würde besser thun, fremde dankbare Compositionen, als seine eigenen, mitunter etwas wunderlich ersonnenen, zu spielen.

Die Tonkünstlergesellschaft gab als Weihnachtsconcert zum Besten ihres Wittwen- und Waisen-Pensions-Instituts nach längerer Ruhe wieder einmal *Haydn's* „Schöpfung," die, in allen Theilen trefflich aufgeführt, bei dem vollen Hause den lebhaftesten Anklang fand.

Das zweite Concert des Cäcilienvereins, wenn auch nicht ganz so vorzüglich als das erste, brachte zwei höchst interessante Ouverturen, zu „Lodoiska" von *Cherubini*, und zu der „Genueserin" von *Lindpaintner*; beide wurden vortrefflich ausgeführt und fanden — besonders die zweite — stürmischen Beifall. Die erste wurde kälter vom Publicum aufgenommen, als Composition und Production verdienten. Ueberhaupt schienen sich die Zuschauer erst nach und nach zu erwärmen. Herr *Deutsch* trug das wacker gearbeitete, doch ziemlich breit gehaltene F moll-Concert von *W. Sterndale Bennett* musterhaft vor, und wir erfreuten uns herzlich, den soliden Pianisten wieder einmal zu hören. „Der Jäger Abschied" von *Mendelssohn* gehört nicht unter seine bedeutenden Werke. Auch das „Vaterlandslied" von *Fücken* und ein böhmisches Lied von *Kalliwoda* zeichneten sich nicht besonders aus. Das Terzett aus „Zemire und Azor" von *Spohr* trägt so alle Züge der Familienphysiognomieen der Werke dieses Meisters, dass man es im ersten Moment als Geschwisterkind der Duette, Terzette u. s. w. des Faust, Jessonda, Berggeist u. s. w. erkennt. *Lablers* Satz für vier Violoncelle ist recht nett gearbeitet, doch etwas monoton wie es bei dieser Zusammenstellung (gleich einem Quartett von vier Altstimmen) nicht anders sein kann. Es wurde sehr gut ausgeführt und das Publicum verlangte eine Reprise.

In dem letzten Concerte der Sophiencasademie, in dem Sophieninstelsaale zum Besten armer Techniker gegeben, waren Anfang und Ende — die „Tell-Ouverture" von *Rossini* und *Titl's* „Nächtliche Heerschau" — die bedeutendsten Stücke. Statt der erkrankten Dem. *Schwarz* (welche dennoch Abends den Stradella gab) sangen aus Gefälligkeit ein paar Damen, deren Namen ich nicht verstehen konnte, ein Duett von *Rossini*, und Herr *Strahaty* ein Lied von *Otto Prechtler*, in Musik gesetzt von *Pr. Habern*. *Raimund Dreyschock* trug den ersten Satz seines D dur-Concertes, ein noch sehr junger Dilettant, *J. Krauders*, Schüler des Professors *Tvay*, Variationen für das Violoncello von *Merk* vor, und Alle

Digitized by Google

besonders aber *Dreyschock* und *Strakaty*, ernteten reiche Beifallsspenden.

Der Violoncellist Herr *S. Kossowsky* gab ein sehr leeres Concert im Plateissaale, worin er drei seiner eigenen Compositionen vortrug: Fantasie nach Motiven aus dem Alpenkönig, Potpourri aus slavischen Nationalliedern, und der Carneval von Venedig. Herr *Kossowsky* hat sich bereits eine bedeutende Herrschaft über sein Instrument erworben, das er mit Bravour und nobler Bogenführung behandelt; vor Allem aber besitzt er ein bewunderungswürdiges Flageolet. In seinen Compositionen herrscht ein eleganter Ton und ein milder Humor. Die Aufnahme, welche er fand, war ehrenvoll; er wurde von der kleinen Zuhörerzahl nach jeder Nummer hervorgerufen. Als Ausfüllungspiecen sang Herr *Strakaty* ein Lied vom Fürsten *Lubomirsky*, und Dem. *Kirchberger* eine Arie aus *Donizetti's* „Furinse sull' isola San Domingo."

Hector Berlioz ist bereits hier angekommen und gibt nächstens ein Concert im Saale der Sophieeninsel.

Leipzig, den 14. Februar 1846. Concert zum Besten des Pensionsinstituts für arme und kranke Mitglieder des Orchesters. — Ouverture, Scherzo und Finale von *Rob. Schumann* (Manuscript). — Arie von *Mozart* mit obligater Violine, gesungen von Fräul. *Mayer* und Herrn CM. *David*. — Variationen für Pianoforte von *L. v. Beethoven*, vorgetragen von Herrn GMD. *Mendelssohn Bartholdy*. — Duett aus Euryanthe von *C. M. v. Weber*, gesungen von Fräul. *Mayer* und Fräul. *Fischer*. — Ouverture zu der Oper: „Der Tannhäuser" von *Rich. Wagner*. — Arie aus Figaro's Hochzeit von *Mozart*, gesungen von Herrn *Kündermann*. — Quartett-Concert für zwei Violinen, Viola und Violoncello mit Orchesterbegleitung von *L. Spohr* (Manuscript), vorgetragen von den Herren CM. *David*, *Sachse*, MD. *Gade* und *Wittmann*. —

Ohne Zweifel hatte die löbliche Absicht der Veranstalter dieses Concertes, der milden Stiftung, in deren Fonds der Ertrag fliessen sollte, eine reichliche Einnahme zu verschaffen, nin den verschiedenartigsten Ansprüchen der Zuhörer möglichst entsprechendes Programm entworfen. Classicität und die sogenannte Romantik waren vertreten; *Mozart*, *Beethoven*, *Weber*, *Spohr*, *Schumann* und *Wagner* boten den Stoff dazu. Das wäre Alles recht gut; aber freilich der Eindruck, den der Abend hinterliess, ward nothwendig dadurch ein um so weniger beruhigender und angenehmer, je mehr die einzelnen zu Gehör gebrachten Musikstücke unter einander contrastirten.

Robert Schumann's Ouverture, Scherzo und Finale wurde schon im Winter 1841 einmal hier aufgeführt und machte damals, wie jetzt, keinen grossen Eindruck, wenigstens nicht einen solchen, der sich mit dem vergleichen liesse, welchen seine B dur-Symphonie hinterlassen hat. Der Componist scheint darin absichtlich eine andere Richtung, als die in seiner Individualität begründete, eingeschlagen zu haben, — um nicht zu sagen, er sei seinem Character untreu geworden. Von der Tiefsinnigkeit, der warmen und erwärmenden Begeisterung der musikalischen Schilderungen, von den genialen, phantastischen Zügen, so wie andererseits von dem ergreifenden Ernste der Gedanken, welche andere seiner grösseren Werke durchdringen, finden sich hier wenige Spuren; es ist, als hätte er ausschliesslich eine frische, heitere und lichtvolle Composition zu liefern bezweckt, und sei, wie dies so häufig geschieht, an dieser Absichtlichkeit gescheitert; den beiden ersten Sätzen thut daher eine zu gleichmässige Characteristik, dem Finale dagegen die nicht recht geglückte Verbindung des leichten Elementes mit strenger fugenmässiger Durchführung eines obendrein nicht genug interessanten Thema's Eintrag. Dabei versteht sich jedoch von selbst, dass die Factur des Ganzen vortrefflich ist und der Componist darin wiederum sprechende Beweise seines bedeutenden Talentes gegeben hat. Die Aufführung liess in der Gleichmässigkeit der Passagen, wie in Bezug auf die sonst gewohnte Sicherheit der einzelnen Instrumente Manches zu wünschen übrig.

So wenig wir auch gemeint sind, der Gesangleistung des Fräul. *Mayer* die gebührende Anerkennung zu versagen, so können wir doch nicht bergen, dass uns dieselbe nicht vollständig befriedigt hat. Seit einiger Zeit scheint Fräul. *Mayer* eine dem Effecte ihrer Mittel nachtheilige Manier anzunehmen, indem sie ihre Stimme beim Anschlagen des Tones zusammenpresst und ihr erst nachher eine freie Entwickelung gönnt; der Gesang erhält dadurch eine gewissermaassen elegische Färbung, die, am rechten Orte angewendet, von Wirkung ist, aber stets wiederkehrend ermüdet und mehr beängstigt, als erfreut. Auch den an sich correcten Vortrag hätten wir gewählter, bald freier, bald zurückhaltender, mit einem Worte: feiner gewünscht. Die schöne Arie *Mozart's* bietet zu solchen Schattirungen so reichen Anlass, und wir würden den Mangel derselben im Vortrage nicht rügen, wenn wir nicht überzeugt wären, dass es bei dem trefflichen Talente des Fräul. *Mayer* nur einer grösseren Sorgfalt in dieser Beziehung bedarf, um auch hierin völlig zu genügen. Die Violinpartie ward von Herrn CM. *David* mit bekannter Sauberkeit, Präcision und Zartheit gespielt. — Das Duett aus Euryanthe: „Unter ist mein Stern gegangen," in welchem Fräul. *Mayer* (Euryanthe) von Fräul. *Fischer* (Eglantine), ebenfalls Sängerin am hiesigen Theater, wacker unterstützt ward, ist zwar für den Concertsaal weniger passend, als für die Bühne, fand jedoch eine seinem Werthe, wie der Ausführung entsprechende beifällige Aufnahme.

Beethoven's 32 Claviervariationen in C moll, Op. 36, bildeten die Perle des Abends. Weist ihnen schon ihr innerer Gehalt diesen Platz an, so bedarf es nur der Nennung des Namens *Mendelssohn*, um auch den Vortrag derselben als die gelungenste Leistung zu bezeichnen. Wer von *Mendelssohn* jemals *Beethoven's*che Compositionen spielen hörte, wird den Eindruck derselben nicht leicht vergessen und daher auch die Art und Weise sich vergegenwärtigen können, mit welcher derselbe dieses geistreiche, in jeder Beziehung merkwürdige Werk ausführte. Damit ist genug über das Spiel des Meisters und über den Genuss gesagt, welchen er Allen verschaffte.

Eben so kurz, wenn gleich leider aus ganz entgegengesetztem Grunde, könnte sich Referent über die Ouverture zum „Tannhäuser" von *Rich. Wagner* fassen.

Digitized by Google

Zwar ist billig einzuräumen, dass die einmalige Vorführung einer Ouverture, besonders bei gänzlicher Unbekanntschaft mit der Oper, welche sie einleitet, zu einem allseitig bestimmten Urtheile nicht recht gelangen lässt. Aber sieht man von den Beziehungen, in welchen jene zu dieser steht, ab, und sucht nur den allgemeinen Character, den absoluten Werth zu erfassen, welchen die Ouverture als Musikstück an sich hat, so bleibt, sollten wir meinen, noch genug Stoff zur Prüfung und Begutachtung übrig. Und von diesem Gesichtspunete aus vermögen wir nicht, unsere Meinung zurückzuhalten. Sie geht dahin, dass, was uns *Wagner* in dieser Ouverture bietet, gar keine, oder wenigstens nicht die rechte Musik ist. Finden sich auch darin manche interessante Instrumentaleffecte, so fehlt es doch überall an der Hauptsache: an Melodie, Einheit, künstlerischer Ruhe und Mässigung, — die bei noch so lebendiger musikalischer Schilderung aufgeregter Leidenschaften, bei noch so voll und mächtig in Bewegung gesetzten Massen der Töne und Instrumente doch immer bei dem wahren Musiker herausklingen muss — und nur Abspannung, Uebersättigung und Verdruss werden sich des Hörers bemächtigen. Um nur Eines zu erwähnen, so ist es doch gewiss zu weit gegangen, wenn der Componist neben einer weder schönen noch interessanten Harmonieführung beinahe während der ganzen Dauer der sehr langen, weitausgesponnenen Ouvertüre die Geigen im Unisono eine von oben nach unten schleifende Figur Crescendo und Decrescendo spielen lässt; das Stöhnen, Seufzen und Winseln hört nicht auf, und man läuft in der That Gefahr, an der Aesthetik und dem Geschmacke des Componisten zu zweifeln, der so behaarlich die Zuhörer in einer peinlichen Stimmung erhält. — Wie gesagt, der Oper *Wagner's* selbst, die in Dresden bei einer glanzvollen, nach Schilderung von Augenzeugen, wahrhaft prächtigen Darstellung Aufsehen gemacht hat, kann hiermit nicht zu nahe getreten werden; aber wir danken Gott, dass heut zu Tage noch andere Musik geschrieben wird, als diese Ouverture bietet. Einen Fortschritt in der Kunst bezeichnet letztere sicherlich nicht. — Der mässig gespendete Beifall fand entschiedene Opposition.

Herr *Kindermann* erwarb sich mit der Arie des Figaro: „Dort vergiss leises Flehn" u. s. w. lebhaften Applaus; doch wäre es wohl für den Concertvortrag angemessener gewesen, wenn seine Wahl auf die Arie des Grafen gefallen wäre.

In dem Streichquartett mit Orchestarbegleitung — einer neuen, reiche Gelegenheit zu schönen Effecten und interessanten Combinationen gebenden Form — bewährt sich überall der Meister *Spohr*. Hat auch das Alter den Flug der Phantasie etwas beschränkt, klingt auch aus jeder Figur und Harmonie der bekannte Typus der *Spohr*'schen Weise, so ist doch jener Schwung immer noch ein kräftiger und hoher, der Styl ein durchaus edler, und auch dieses späte Werk des berühmten Componisten entbehrt nicht der vielen Reize, welche seine früheren Werke in so reichem Maasse enthalten. Die Ausführung war eine gelungene. *L. R.*

Herbstopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Como. Rubini, der Sänger-Crösus, hatte die Ehre, eines Abends bei der Kaiserin von Russland, während ihres kurzen Aufenthaltes auf unserem herrlichen See, mit seinem Bruder zu singen, und trug ein reiches Geschenk davon.

Lecco, reicher Marktflecken, am See dieses Namens gelegen, hatte dieselbe Gesellschaft der vorigen Stagione zu Como und gab ebenfalls den Ernani.

Romano. Dieser Flecken im Bergamaskischen, Geburtsort und Residenz des berühmten Sängers und Millionärs Rubini, hatte diesen Herbst ebenfalls Oper. Den Anfang machte Donizetti's Olivo e Pasquale mit der Anfängerin Carolina Guerra, den beiden Buffi Pelosio und Favretto sammt Tenor De Antoni. Sämmtliche Pygmäenbeiden wurden reichlich beklatscht. Rubini war einmal zugegen und ergötzte sich sehr. Coccia's Clotilde passirte glücklich die Bretter, aber der Barbiere di Siviglia gefiel natürlicherweise am Meisten.

Orzinuovo, abermals ein Flecken, hatte sogar die grosse Oper Beatrice di Tenda, vom unsterblichen Bellini. Die Cella vom Mailänder Conservatorium war die Krone des Ganzen, wiewohl die Valnegro, Tenor Astl und Bassist Goré für diesen Ort vortrefflich waren.

Chiari. Dieser Marktflecken (sämmtliche drei liegen nicht weit von einander) ergötzte sich an Ricci's Scaramuccia; das Uebrige kann füglich übergangen werden.

Codogno (sehr reicher Marktflecken, der mit mancher Stadt wetteifern könnte) hatte im November die Gesellschaft von Varese (s. d.) und Donizetti's Linda.

Casalmaggiore (ebenfalls ein reicher Marktflecken) that sich gütlich mit Verdi's Ernani, hatte aber auch in der That gute Sänger (die Tirelli, Tenor Panceni, die Bassisten Meini und Bianchi). Da das Theater so eben ausgebessert und verschönert worden war, so kann man sich den Zulauf, das Beifallsklatschen, das Geheul, das öftere Hervorrufen und das Poltern leicht denken. Einen minder guten Erfolg hatte Donizetti's Marino Faliero. Am 4. December *Preciosa*, neue Operette vom Maestro *Manna*, der zu den Besseren gehört. Seine mit Enthusiasmus aufgenommene Musik hat Hübsches. Eigentlich heisst er *Bassi-Manna (Ruggero)*, ist aus Cremona, der Sohn der einst rühmlich bekannten Sängerin Carolina Bassi und Neffe des verstorbenen berühmten Buffo Nicola dieses Namens. Herr Manna soll in Wien die Composition studirt haben.

Soresina. Marini als Marino Faliero erregte hier Fanatismo. Die brave Steffanone, Tenor Labocetta und Herr Rigamonti (der Impresario) als Israele trugen zur besten Aufnahme des Ganzen bei. Abermals triumphirte Marini als Mustafa in der Italiana in Algeri. Leoni war ein wackerer Taddeo, die Steffanone, nachdem ihre Altpartie zum Sopran avancirt war, eine köstliche Isabella, und Labocetta ein löblicher Lindoro. Dass der Ernani mit diesen braven Sängern das Finis coronat opus war, versteht sich ohnehin, und so hat dieser Marktflecken, der schon oft in seiner Stagione Sänger und Tän-

Digitized by Google

zer ersten Ranges hören und sehen liess, auch diesmal seine Zuhörer auf's Beste unterhalten.

Canneto. Dieselben Sänger wie in Orzinnovo (s. d.).

Castiglione delle Stiviere. Die Norma genoss man als eine Bekannte, die man nur noch selten zu sehen wünscht. Im Nabucco machte Bassist Mela die Titelrolle, und fand mit der Prima Donna Dall' Argine den meisten Applaus; minder die Riva und Tenor Santi. In dieser Oper verwandelte sich die bei der vorigen stattgefundene Lauheit zum Enthusiasmus. Gleich nach diesem Gaudium kam ein neuer Maestro, *Filippo Chimeri*, mit ihm seine neue Oper *Elmonda di Valenza* zur Welt, von der blos zu vermelden ist, dass einige wenige Stücke Aufmunterung gefunden.

Mantua. Wie überall interessirte Donizetti's Maria di Rohan blos im dritten Acte um so mehr, als auch die Sänger (die Gambaro, die Herren Olivieri, Riccardo und Giani) nicht vom grossen Kaliber waren. In dessen Figlia del Reggimento gefiel blos das Terzett im zweiten Acte zwischen der Gambaro, der Saechi und Herrn Camerano; bei alledem wurde diese Oper neun Mal gegeben.

Verona. Ricci's (Fed.) Corrado d'Altamura gefiel als Musik sehr wenig, während man mit den Sängern ohne Ausnahme zufrieden war. Die Griffini mit ihrer starken, umfangreichen Stimme und ihrem lebhaften Gesange contraatirte mit der angenehmen geläufigen Stimme der Altistin Tantalora; Tenor Brunacci hat alle Mittel, um sich höher zu schwingen, und Herr Bencich hat eine starke, aber sympathische Bassatimme. Mercadante's Giuramento war viel willkommener, als seine Normanni a Parigi. In Verdi's Nabucco sang die Dall' Argine (s. Castiglione).

Der alte bekannte Guitarrist *Luigi Legnani* liess sich einmal in den Zwischenacten auf seinem Instrumente hören, machte aber, auch der Wahl der beiden Stücke wegen, kein solches Aufsehen, wie vormals.

Este. Die Garis-Franchini, Tenor Fedor (Becker, ein Russe), die Bassisten Fallar und Saguer (Beide Spanier) gaben Verdi's Ernani mit Beifall.

Rovigo. Evviva unsere Sänger! (die Lagrange, Ivanoff und Varesi), Evviva i Lombardi del celebre Maestro Verdi, hiess es von allen Seiten. Va bene, sagt der Italiener: Alles recht. Indessen, mich und einen Benedictinermönch, der diese Oper mit mir angehört, und dem freilich das ganze Jahr in seinem Kloster von Händel, Bach, Haydn, Mozart, Winter u. A. die Ohren überfüllt werden, hat diese Musik der Lombardi ziemlich gelangweilt. Dass die Lucia von Donizetti ein Duplicat-Furore traf, bedarf, mit diesen Sängern, keiner Erwähnung.

Belluno. Die Dilitz hat auch hier im Ernani und in der Saffo gefallen. In der Luerezia Borgia sang die Polani.

Treviso und *Padua.* Dieselben Sänger und Oper wie in Este (s. d.).

Venedig (Teatro Apollo) machte traurige Geschäfte. Donizetti's Marino Faliero verunglückte. Die Sarazin befriedigte nicht. Der Tenor war unpässlich. Bassist Rodas konnte sich kaum retten, und das Theater musste geschlossen werden. Am 1. October wurde es mit der Norma abermals eröffnet, worin die Arigotti mit ihrem hübschen geläufigen Sopran und angenehmen Gesang, die Paridisi mit ihrem schönen Mezzosopran, Tenor Mercuriali mit seiner starken Stimme und auch Bassist Giannoni die Hände oft in Bewegung setzten. In der ebenfalls applaudirten Gemma di Vergy sang Bassist Rodas, zuweilen mit stentorischer Stimme.

(Teatro S. Benedetto.) Nach zehn Vorstellungen der Pastelenoper Don Procopio führte Buffo Cambiaggio mit der Marziali, dem Tenor Graziani und Bassisten Ferrario Donizetti's Don Pasquale vor, und trug viel Beifall nach Hause. Verdi's zu Mailand vor sehr wenigen Jahren ganz durchgefallene Opera buffa Un giorno di un Regno (hier unter dem ursprünglichen Titel des Buches von Romani: Il Finto Stanislao) machte einen Quadrat-Furore, nachdem aber das Auditorium die Ohren etwas besser geöffnet, einen sehr köstlichen Fiasco. Schade, dass die Cherubini (s. weiter unten) zum ersten Male die Bühne in dieser Oper betrat. Eine andere Gesellschaft gab hierauf Mercadante's Elena da Feltre und Donizetti's Lucia, worin sich die Ciotti-Grossoni, Tenor Ferrari-Stella und Bassist Rinaldini auszeichnete (in ersterer war die Cavalli der Titelrolle nicht gewachsen). Die neue und erste Oper des neuen Maestro *Francesco Malipiero* aus Rovigo, *Attila* betitelt, fand starke Aufmunterung. Die Musik, ohne die mindesten Eigenheiten, scheint für taube Zuhörer geschrieben, der Orchesterlärm wird zuweilen impertinent; Chöre und nichtssagende Harmonieen im Ueberfluss, nur nicht Melodieen; einmal kann man vielleicht die Geduld haben, das Ganze anzuhören. Rinaldini gab die Titelrolle gut, für die der Ildegonda war die Ciotti wohl zu schwach, und die Tenorrolle des Ezio ist ganz Null. Nicht zu vergessen, Verdi schreibt künftigen Carneval für die Fenice eine Oper, die ebenfalls Attila heisst.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Die königlichen Schauspiele in Berlin, Potsdam und Charlottenburg gaben im Jahre 1845 überhaupt 32 Opern und Singspiele in 133 Darstellungen (darunter 24 für Singspiele und Possen mit Musik). Auf die deutschen Opern kommen von jener Zahl 14, auf die französischen 4, auf die italienischen 8; ausserdem gehören dann die *Mendelssohn*'schen Compositionen zu *Sophokles'* Antigone, zu desselben Oedipus auf Kolonos, zu *Shakespeare's* Sommernachtstraum, zu *Racine's* Athalie. Neu waren 9 Stücke; darunter *Spohr's* Kreuzfahrer, *Flotow's* Alessandro Stradella, *Lachner's* Catharina Cornaro, *Mosart's* Schauspieldirector, *Mendelssohn's* Musik zu Oedipus und Athalia; — neu einstudirt *Weber's* Euryanthe, *Auber's* Schwarzer Domino, *Weigl's* Adrian von Ostade, *Mosart's* Don Juan, *Spontini's* Vestalin. — Abgegangen: Frl. *Hähnel*; pensionirt: der Tenorist *Bader*. — Die bedeutendsten Gäste waren: Frl. *Jenny Lind*, Frl. *Sophie Löwe*, Frl. *Köckert*, Mad. *Garcia-Viardot*, Herr *Genast*. — Von den Concertgebern waren die hauptsächlichsten: *Prudent* (Pianoforte), *Aug. Müser* (Geige), *Vivier* (Horn), *Litolff* (Pianoforte), *Frl. David*, *Dobrzynski*.

Das am 19. November v. J. von der Dresdener Blindenanstalt gegebene Vocalconcert (s. d. Bl., 1845, S. 864) hat einen Reinertrag von 133 Thalern geliefert.

„Neue Opern. Goethe's schon mehrfach componirtes Singspiel: „Jery und Bately," hat von dem Berliner Musikdirector *J. A. Leeorf* auf's Neue in Musik gesetzt und in Dresden aufgeführt

Digitized by Google

worden, ohne jedoch Anklang zu finden. — In London erhielt das Erstlingswerk des jungen englischen Tonsetzers *Wallace*, Namens: „Maritana" nur einen Succès d'estime. Schuld daran war — natürlich! — das Buch, welches eine „erbärmliche Rhapsodie" sein soll. Die Musik wird als mehr für den Salon und für die Aufführung an Pianoforte geeignet geschildert. — In Brüssel gefiel „Van Dyck," Oper von dem Fagottisten *Willent-Bordogni*, welche unter Anderem auch mehrere flämische Nationalmelodieen enthält. Die Gattin des Componisten ist eine in Belgien sehr beliebte Sängerin.

Am 11. Januar fand in Paris das erste Concert des dasigen Conservatoriums der Musik Statt. Aufgeführt wurden: Bestandtheile aus *Beethoven's* D-Messe; — *Beethoven's* Symphonie, F dur, Nr. 8; — Concertante für Violine und Violoncell, von *Delaffre* und *Pilet*; — *Mozart's* Symphonie in G moll; — Stücke aus dem ungedruckten Oratorium: „Die Versuchung des heil. Antonius," von *Josef*. Letztere Musik sprach nicht besonders an, obwohl sie recht gelungen sein soll; das Concertante aber wurde ausgepocht — ein in den Annalen der Conservatoriumsconcerte unerhörter Fall.

Dr. *Georg Kastner* ist zum correspondirenden Mitgliede der niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst ernannt worden. Der thätige Mann hat neuerlich herausgegeben: Traité général d'instrumentation. — Cours poétique d'instrumentation. — Supplemente zu beiden Werken.

Der Erzbischof von Paris hat eine Commission ernannt, welche sich mit den Massregeln zur Verbesserung der dortigen Kirchenmusik beschäftigen soll. Sie besteht aus fünf Geistlichen und den bekannten Organisten an der Kirche Notre-Dame, *F. Danjou*.

Mendelssohn Bartholdy wird das zum Lütticher Jubiläum bestimmte Lauda Sion (s. d. Bl., S. 70) selbst dirigiren.

Am 26. Januar ist das Theater zu Avignon gänzlich niedergebrannt; es war mit 200,000 Franken versichert.

Der Pianofortevirtuos *Emil Prudent* aus Paris hat in Madrid Furore gemacht. — Der deutsche Pianist *Sigismund Goldschmidt* hat in Paris Beifall gefunden.

Der bekannte Instrumentenmacher *Adolphe Sax* in Paris hat einen grossen Wettstreit für Militär- (Infanterie- wie Cavallerie-) Musik ausgeschrieben, welcher zu Paris alljährlich am 30. Juli stattfinden soll und wobei zwei Ehreninstrumente als Preise vertheilt werden. Ausserdem wird den 1. Mai ein Wettstreit zwischen Militärmusikern gehalten und Preise zu diejenigen vertheilt, welche sich der von *Sax* erfundenen oder vervollkommneten Instrumente am Geschicktesten zu bedienen wissen. Auch diese Preise bestehen aus Instrumenten.

Ankündigungen.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Das Conservatorium bezweckt **die höhere Ausbildung in der Musik** und der zu ertheilende Unterricht erstreckt sich theoretisch und practisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft betrachtet. Er umfasst namentlich: **Harmonie- und Compositions-Lehre, Instrumentenspiel** (Pianoforte, Orgel und Violine) und **Gesang** (Solo- und Chorgesang). Zur weiteren Ausbildung dienen Vorlesungen über die Geschichte und Aesthetik der Musik, musikalische Literatur, Technik u. s. w.

Die bei dem Institute beschäftigten Lehrer sind: Herr Generalmusikdirector und Capellmeister *Dr.* **Mendelssohn Bartholdy** (Composition und Pianofortespiel); Herr Musikdirector **Hauptmann** und Herr Musikdirector **Gade** (Harmonie- und Compositionslehre); Herr Musikdirector **Richter** (Harmonielehre); Herr Organist **Becker** (Orgelspiel und Vorlesungen); Herr **Wenzel** und Herr **Plaidy** (Pianofortespiel); Herr Concertmeister **David** und die Herren **Kiengel** und **Sachse** (Violinspiel); Herr **Böhme** (Gesang); Herr **Brendel** (Vorlesungen über musikalische Gegenstände).

Das Honorar für den **gesammten** Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler (120 Gulden) nebst 3 Thalern zur Bibliothek bei der Aufnahme, und ist vierteljährig pränumerando zu entrichten.

Zu Ostern d. J. beginnt ein neuer Cursus sämmtlicher Lehrfächer, zu welchem neue Schüler eintreten können. Es haben dieselben sich baldigst bei dem unterzeichneten Directorium in frankirten Briefen anzumelden und im Fall sie die zur Aufnahme erforderlichen Fähigkeiten und Vorkenntnisse besitzen, sich zur rechten Zeit hier einzufinden, um an der **am 14. April stattfindenden Aufnahme-Prüfung** Theil zu nehmen. Zu dieser Prüfung haben die Angemeldeten geeignete, von ihnen möglichst gut eingeübte Musikstücke (Pianoforte-, Orgel-, Violin- oder Gesangstücke) mitzubringen, um sie vor der Prüfungs-Commission auszuführen. Diejenigen, welche sich bereits in eigenen Compositionen versucht haben, haben dieselben ebenfalls mitzubringen, oder vorher einzusenden.

Der ausführliche gedruckte Prospectus über die innere Einrichtung des Instituten ist durch das Directorium, oder auf dem Wege des Buchhandels durch die Buchhandlung **Joh. Ambr. Barth**, so wie durch die Musikalienhandlungen **Breitkopf & Härtel** und **Friedr. Kistner** in Leipzig zu erhalten.

Leipzig, im Februar 1846.

Das Directorium des Conservatoriums der Musik.

So eben sind erschienen:

An der Donau, von *Truhn*,

Lied für Sopran oder Tenor mit Piano 17½ Sgr.,

bei, von Fräul. *Tuczek* in Concerten vorgetragen, gleichen Beifall gefunden, wie die früheren Lieder: *Schneiden und Leiden*, *Fioreja*, *Zigeunerknabe*, *Hidalgo*, *Der Kirk*, *L'Ombra*, *Frühlingslied* derselben Componisten.

Portrait von Fr. Kücken,

gezeichnet von *Kietz*, in Paris gestochen von *Schuler*, gr. Fol. 1 Thlr.

Zugleich machen wir aufmerksam auf *Kücken's* neueste mit dem entschiedensten Beifalle aufgenommene Compositionen:

Steckbrief für vier Männerstimmen. 20 Sgr.

Botschaft für Sopran oder Tenor, Op. 42. 17½ Sgr.

Berlin. **Schlesinger'sche** Buch- u. Musikhandlung.

Im Verlage der Unterzeichneten sind die wohlgetroffenen *Portraits* von:

Niels W. Gade
und
Dr. A. B. Marx

erschienen. Preis eines jeden:

Auf Velinpapier ..... 22½ Ngr.

Auf chinesischem Papier... 1 Thlr.

Zu beziehen durch alle Buch-, Kunst- u. Musikalienhandlungen.

Leipzig, den 12. Februar 1846.

Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten Februar. **Nr. 8.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Königsberg. Aus Warschau. Aus Leipzig. Herbstopern u. s. w. in Italien. (Beschluss.) Kurzgefasste neueste Nachrichten der ital. Oper u. s. w. ausserhalb Italiens. — Die neue Ausgabe der Compositionen für die Orgel von J. S. Bach betreffend. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Für Pianoforte.

1) *Sigismund Goldschmidt:* Six Etudes de Concert. Op. 4. Hamburg und Leipzig, Schuberth et Comp.

2) — —: do. do. Op. 13. Ebendaselbst.

Unsere modernen Pianofortevirtuosen lieben es, Uebungsstücke für den Concertvortrag zu schreiben. Es liegt hierbei nicht immer und allein jene Eitelkeit des Künstlers zum Grunde, mit der Ueberwindung blos technischer Schwierigkeiten zu prunken, noch die Freude des Publicums an dergleichen musikalischen Kunststückchen; in den meisten Fällen dürfen wir zur Ehre Beider, des Künstlers und des Publicums, annehmen, dass diese Richtung von dem Componisten verfolgt wurde, um den Beweis zu liefern, dass er die formellen Schwierigkeiten der Technik eben so wohl überwinden könne, als es ihm gelungen sei, der Figur, zu deren Einübung die Etude zunächst geschrieben worden, geistige Würze genug einzuhauchen, um ein gebildeteres Publicum damit zu unterhalten. Der Componist der beiden oben genannten Hefte zeigt im Allgemeinen ein eben so ernstes Streben, den Regeln des guten Geschmackes in der Composition Genüge zu leisten, als er sich bemüht, den instructiven Zweck, den er sich vorgesetzt, zu erreichen; deshalb findet sich in der ganzen Sammlung kein einziger Satz, der nicht von musikalischem Interesse wäre, und eben so wenig ein solcher, der den Namen eines „Uebungsstückes" nicht verdiente. Aber auf die Bezeichnung „Etudes de Concert" können nicht alle ohne Ausnahme Anspruch machen, da einigen die Eigenschaft, im Concerte mit Interesse gehört zu werden, abgeht. Dem einen Satze fehlt es an musikalischem Inhalt, ohne dass die Form durch Neuheit und Glanz entschädigte, dem anderen gebricht es an äusserlichem Reiz, ohne dass das Innere anziehend genug wäre, diesen Mangel vergessen zu machen. Wir lassen also beide Hefte als gute Etuden, aber nicht durchweg als „Etudes de Concert" passiren.

In Op. 4 ist Nr. 1 (Desdur) mehr ein angenehmes Musik-, als ein vorzugsweise die Fertigkeit förderndes Uebungsstück; in Nr. 2 (Fmoll), Nr. 3 und 5 (Cisdur) sind beide Eigenschaften glücklich vereinigt. Von den beiden zuletzt genannten Nummern dient die erstere zur Einübung von Sexten, die letztere zum Einüben unmittelbar nach einander folgender Doppelgriffe in verschiedenen Intervallen. Nr. 4 und 6 haben eine kältere Etudennatur.

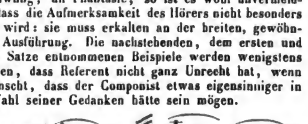
Op. 13 schliesst sich dem Schwesterhefte würdig an, ja es dürfte wohl in einigen Beziehungen werthvoller sein, da das Poetische mehr hervortritt, ohne das Formelle zu sehr zurückzudrängen, auch in Folge davon die einzelnen Sätze mehr Characterverschiedenheit zeigen. Zu den besten gehören: Nr. 1 (Emoll), Nr. 3 (Fisdur) und Nr. 6 (Gmoll). — Unstreitig behaupten beide Hefte unter den neueren derartigen Erzeugnissen einen ehrenvollen Platz, und sind besonders zum Studium der verschiedenartigen Doppelgriffe für die rechte Hand zu empfehlen. Der überhäufte Gebrauch musikalisch-dynamischer Bezeichnungswörter, die öftere Auwendung der „una corda" gehören zu den Schwachheiten jüngerer Componisten, welche nicht genug gehen zu können glauben. Herr Goldschmidt mag sich bei künftigen Werken hierüber mehr beruhigen, und, indem er dem Spieler Geschmack und Urtheil zutraut, sich selbst die Sache etwas leichter machen. —

---

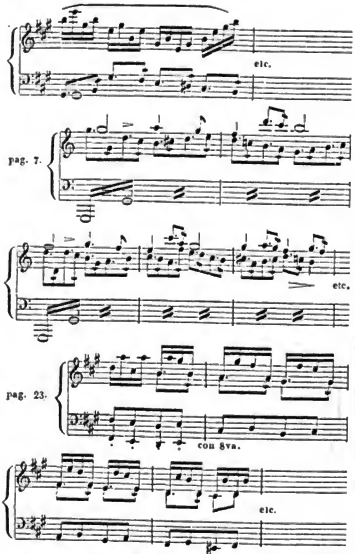
3) *Edmund Winterle:* Grosse Sonate, componirt und der durchlauchtigsten Fürstin *Marceline Czartoryska*, gebornen Fürstin *Radziwill*, ehrfurchtsvoll gewidmet. 25. Werk. Wien, Tob. Haslinger's Witwe u. Sohn. Preis 1 Fl. 45 kr. Conv.-Münze.

Diese Sonate ist ein Werk anzuerkennenden Fleisses, kein Product des Genie's. An Erfindungsgabe nicht reich, hat sich der Componist auf eine sehr ausführliche Bearbeitung der Hauptthemen geworfen; selten, dass er dieselben einmal verlässt, um sich zu einem Nebengedanken zu wenden. Leider fehlt es hier wie dort an Neuheit, an Schwung, an Phantasie; so ist es wohl unvermeidlich, dass die Aufmerksamkeit des Hörers nicht besonders erregt wird: sie muss erkalten an der breiten, gewöhnlichen Ausführung. Die nachstehenden, dem ersten und letzten Satze entnommenen Beispiele werden wenigstens beweisen, dass Referent nicht ganz Unrecht hat, wenn er wünscht, dass der Componist etwas eigensinniger in der Wahl seiner Gedanken hätte sein mögen.

pag. 3.



Digitized by Google



Auch dem Menuetto nicht, noch dem Adagio „melancolique" haben wir einigen Geschmack abgewinnen können. Das Letztere ergeht sich in allgemeinen sentimentalen Redensarten, welche sich im gleichmässigen Flusse aneinander reiben, dem Gefühle keinen Mittelpunct, dem Ohre keinen Ruhepunct gewährend. So gross auch die Theilnahme war, mit welcher wir die Sonate zur Hand nahmen, so müssen wir doch leider gestehen, dass unsere Freude schnell getrübt wurde, als wir achtungswerthen Fleiss mit so wenig Erfolg gekrönt sahen. Vielleicht, dass es dem Componisten in seinen späteren Werken gelingt, sich, indem er die bemmenden Fesseln der Form durchbricht, ein freies und ergibigeres Feld zu gewinnen. Wir wünschen es von ganzem Herzen! —

4) *Carl Wirth:* Der Pianist. Hilfsbuch für Alle, welche eine völlige Unabhängigkeit der Finger, Geläufigkeit, richtiges Zusammentreffen und gleiche Stärke beider Hände, mit einem Worte einen vollkommenen Mechanismus erlangen wollen. Mainz, Antwerpen u. Brüssel, bei B. Schott's Söhnen. Preis 3 Fl. 36 Kr.

Eine Sammlung der verschiedensten Uebungsformen, wie man sie allerdings in jeder Clavierschule angedeutet, aber selten in solcher Vollständigkeit und mit solcher Genauigkeit ausgeführt findet. Das ganze Werk besteht aus drei Abtheilungen. Die erste beschäftigt sich mit der Uebung der Fingergelenke im Allgemeinen, der Erzielung der nöthigen Unabhängigkeit der Finger von einander, und benutzt zunächst den Raum einer Quinte, später aber auch den grösserer Intervalle. Die zweite behandelt den Daumenuntersatz. An mehrere sehr gute Vorübungen knüpfen sich die Tonleitern, diatonische und chromatische, in gerader und in Gegenbewegung, in den verschiedenen gangbaren Doppelgriffen, als da sind Terzen, Quarten und Sexten, endlich auch in dreistimmigen. Darauf folgen Arpeggio's in Dreiklängen, Septimenaccorden und in Doppelgriffen, und Uebungen im Uebergreifen des dritten und vierten Fingers über den fünften. Die dritte Abtheilung befasst sich mit dem Handgelenk, und enthält meistens doppelgriffige Uebungen, wobei dieselben Finger die nämlichen Tasten wiederholt oder andere anschlagen. Den Beschluss machen die Verzierungen, der oft wiederholte Anschlag einer und derselben Taste, das Kreuzen der Hände und die Uebungen in Sprüngen. — Die hier und da beigefügten kurzen Bemerkungen, deren Uebersetzung wir allerdings zuweilen etwas mehr deutsch gewünscht hätten, sind zweckmässig und zeugen von der genauen Bekanntschaft des Verfassers mit dem Mechanismus des Pianofortespiels. Demnach dürfen wir das sorgfältig bearbeitete Werk, dessen Reichhaltigkeit der geehrte Leser aus dem in dem Vorstehenden angegebenen Inhalte ersehen will, aus Ueberzeugung empfehlen.

5) *Joh. Seb. Bach:* 44 kleine Choralvorspiele *). Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 2 Thlr.

Die einzelnen Sätze dieses Heftes sind, wie es das Vorwort besagt, in ihrer Reihenfolge von dem Meister selbst geordnet, dessen Autographon der Ausgabe untergelegt. Irrt Referent nicht, so hat Bach dem Ganzen den Titel: „Der angehende Organist" gegeben. Bis jetzt existirten nur einzelne Nummern gedruckt in den „Choralvorspielen," welche in derselben Verlagshandlung in vier Heften erschienen, in dem von Becker und Ritter herausgegebenen Orgelarchiv, in der Cäcilia, in den Orgelunternehmungen des Herrn Körner, aber, wie gesagt, sehr einzeln, und es gebührt der Verlagshandlung für die vorliegende, sehr schön ausgestattete und, wenn man Umfang und Inhalt erwägt, billige Gesammtausgabe der Dank aller Kunstfreunde, insonderheit der Organisten.

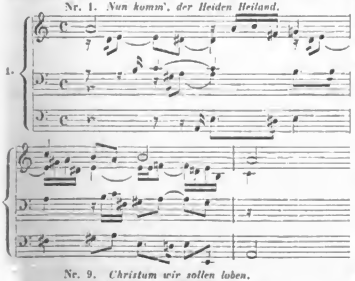
Der Titel sagt: „Kleine" Choralvorspiele. Der grosse Bach schaut aber aus jedem! Unsere grossen Organisten des heutigen Tages wollen daher nicht kalt an dem Hefte vorübergehen, oder, im günstigsten Falle, sich darüber freuen, dass der alte Orgelmeister auch die Kleinen im Orgelspiele bedacht. Wir sagen ihnen kurz und gut: klein heisst hier: kurz; im Uebrigen sind die Sachen von Johann Sebastian Bach! —

*) Dem Vernehmen nach von *F. Mendelssohn Bartholdy* herausgegeben; in einer gleichzeitig in London erscheinenden Ausgabe ist derselbe ausdrücklich als Herausgeber genannt. *D. Red.*

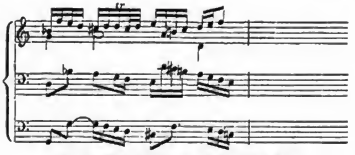
Digitized by Google

Einem jeden dieser Choralvorspiele dient der Cantus firmus als Basis; die meisten beschränken sich lediglich auf denselben, ohne, wie dies sonst gebräuchlich ist und wie auch Bach in seinen grösseren Choralvorspielen gethan, eine Einleitung voran- und einen Schluss hintennachzuschicken. In der Behandlung des Cantus firmus selbst, so wie der demselben beigegebenen Begleitung zeigt sich die grösste Mannichfaltigkeit und Kunst. Bald liegt der Choral in einer äusseren, bald in einer mittleren (s. unten Nr. 2), bald in zwei Stimmen als künstlicher Canon; bald geht er (s. Nr. 1) in schlichten Noten, bald nimmt er Theil an der Bewegung der begleitenden Stimmen. Die Begleitung erscheint bald als eine Reihenfolge in Figuren aufgelöster Accorde (Nr. 1), bald als eine Vereinigung von Figuren zu Accorden (Nr. 2), wie dieses sonst in den meisten Bach'schen Werken geschieht; bald theilen sich alle begleitende Stimmen in eine und dieselbe Begleitungsfigur (Nr. 3), bald haben die beiden mittleren sich eine gemeinschaftlich erwählt, während der Bass gemessenen Schrittes seinen eigenen Gang geht (Nr. 4), bald ist jede Stimme auf eine ihr allein eigene Weise geführt (Nr. 5). In Summa: das Werk enthält einen Schatz zwar kurzer, aber bedeutender Kunstwerke, einer Schnur köstlicher Perlen zu vergleichen, die ihren Glanz nie verlieren, mögen sie auch noch so lange im Schutte vergraben gelegen haben. Hoffentlich werden unsere jungen Organisten, unter denen seit mehreren Jahren ein reges Kunstleben aufzublühen begonnen, das alte unschätzbare Vermächtniss des Vaters der Orgelspielkunst durch ein beharrliches Studium sich anzueignen und eines solchen Ahnen sich würdig zu machen wissen. —

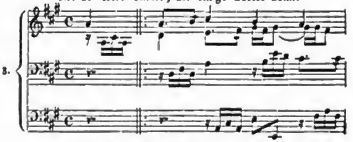
Nr. 1. *Nun komm', der Heiden Heiland.*



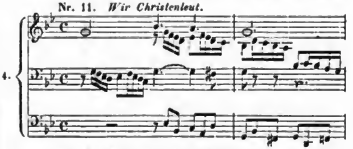
Nr. 9. *Christum wir sollen loben.*



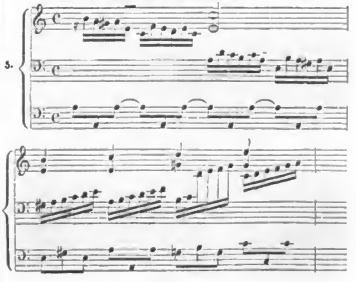
Nr. 3. *Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn.*



Nr. 11. *Wir Christenleut.*



Nr. 19. *Herr Gott, nun schleuss.*



6) *C. Löwe:* Die Reigerbaize. Ballade von *Anastasius Grün*; für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 106. Werk. Braunschweig, G. M. Meyer jun. Preis 16 Ggr.

Unter den dem Referenten bekannten ähnlichen Werken des mit Recht beliebten Balladencomponisten nimmt das vorliegende einen der ersten Plätze ein; denn es

Digitized by Google

vereinigt die Vorzüge der Löwe'schen Compositionen: Saugbarkeit, Tiefe des Gefühls, Schwung und Feuer im Ausdruck, ohne ihrer Fehler: Vordrängen und Gesuchtheit des Beiwerks u. s. w. sich theilhaftig zu machen. Zwar hat der Componist es auch hier nicht ganz unterlassen können, eine unschuldige musikalische Malerei: Die Bewegung der Reiger im Bad — mit unterlaufen zu lassen; da dieselbe indessen mit Geist gemacht ist und sich nicht mehr Recht herausnimmt, als ihr billigerweise zusteht, so wollen wir wenigstens kein Verdammungsurtheil darüber aussprechen. Zur Empfehlung des Werkes wird übrigens seine Gedrungenheit und die fast durchweg herrschende bequeme Lage der Singstimme mit beitragen.

---

7) *C. L. Drobisch*: Die Festzeiten. Sammlung von Kirchencantaten. Nr. 2. Ostercantate. Op. 44. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Preis 1 Thlr. 25 Ngr.

Zur Begleitung dieser Cantate dienen die gewöhnlichen Orchesterinstrumente, mit Ausnahme der Oboen. Eine für die Orgel eingerichtete Laufpartitur kann zugleich zum Einstudiren, als Directionsstimme, und erforderlichen Falls zum Ersatz etwa fehlender Blasinstrumente benutzt werden, weshalb dieselbe mit den dazu nöthigen Bezeichnungen versehen ist. Die Ausführung des an und für sich nicht schwierigen Werkes ist also auch in dieser Beziehung möglichst erleichtert. Das Ganze besteht aus einem Chor, Allegro maestoso, einem Duett, Larghetto, und einem Chor, Andante maestoso, worau sich eine kräftige Fuge, Allegro molto, schliesst. Der Text ist der heiligen Schrift entnommen. So weit die Einsicht der vorliegenden Stimmen, da eine wirkliche Partitur fehlt, ein Urtheil zulässt, läuft es darauf hinaus, dass das Werk, ohne sich auf eine höhere Stufe zu schwingen, doch unter der Unzahl zu gleichem Zwecke geschriebener Werke eine ehrenwerthe Stellung einnimmt und mit den gewöhnlichen Cantaten und sogenannten Kirchenstücken nur den Namen, nicht die Seichtigkeit gemein hat. Mittelstarken Chören ist es also zu empfehlen. — *A. B. C.*

Nachrichten.

Königsberg in Preussen, im Januar 1846. Das fünfundzwanzigjährige Bestehen eines Privatsingvereins gehört gewiss zu den seltenen Erscheinungen, zumal heut zu Tage in grösseren Städten, wo sich das Verlangen nach musikalischer Bildung mehr und mehr steigert, und die zunehmende Concurrenz der Lehrenden immer neue Bildungsanstalten hervorruft, die, wenn auch zum Theil nur von kurzer Dauer, oder in sehr verschiedenen Bahnen sich bewegend, doch dem Ansammeln von Stimmenmassen zur Bildung eines grossen Ganzen manchen Eintrag thun. Unser geschätzter Herr Musikdirector *Sämann*, Mitglied der Academie der Künste zu Berlin, feierte durch eine überaus wohlgelungene Aufführung des Samson von *Händel* am 10. Juni v. J. ein Fest der erwähnten Art, auf welches er die ihm Näherstehenden durch eine Schrift (36 S. gr. 8.) vorbereitet hatte, worin die Geschichte des Vereins und seine Erfolge kurz berührt, sämmtliche ehemalige und jetzige Mitglieder namentlich verzeichnet, und auch zwei verschieden geordnete Uebersichten der in siebenzig öffentlichen Aufführungen executirten Werke gegeben sind, — worauf sodann die Einnahmen von einundzwanzig Aufführungen zu wohlthätigen Zwecken specificirt werden. Die Sache blieb bisher in den musikalischen Blättern unbesprochen, weshalb der diesfallsige Bericht eines Mannes, der seit vierzig Jahren den Gang der Musik in Königsberg aufmerksam beobachtet hat, um so unverwerflicher sein dürfte, als er auch den allerersten Gründungsanfängen des *Sämann*'schen Vereins mit beiwohnte.

Ernst Pastenacy, als Mensch wie als Musiker den Königsbergern unvergesslich, und auch dem genialen *Carl Maria v. Weber* nahe befreundet, liess sich hier im Frühlinge des Jahres 1818 als Musiklehrer nieder, und vereinte sich bald darauf mit *Sämann*, damals Musiklehrer am Friedriebscollegium, zur Gründung eines Singvereins, dessen Aufgabe die Ausführung von Kirchenmusiken älterer und neuerer Zeit sein sollte, vorzugsweise solcher älteren Werke, welche hier bis dahin noch nie zur Aufführung gekommen waren. Auch der vielseitig gebildete, musikerfahrene *J. F. Dorn*, damals Kaufmann, schloss sich dem Unternehmen an, welches jedoch in dieser Art nur bis 1824 fortbestehen sollte, weil da *Pastenacy* starb und *Dorn* sich von aller Mitwirkung, wegen anderer überhäufter Gesehäfte, zurückziehen musste. Bis dahin war den Bestrebungen und Leistungen des Vereines eine so allgemeine Theilnahme geworden, dass darin für *Sämann* die unabweisbare Aufforderung lag, den ihm selbst zum Bedürfnisse gewordenen Singverein unter seiner alleinigen Leitung fortbestehen zu lassen, und gewiss, die Erfolge seines rastlosen Eifers haben nicht minder den Erwartungen des musikliebenden Publicums, als seinen eigenen Hoffnungen entsprochen. *Sämann* hat ungemein viel für die Ausübung des edleren Gesanges in Königsberg gethan, und er war seinem Vereine stets ein fester, nicht leicht befriedigter, aber auch freundlicher Lehrer, und erntete dafür auch jederzeit ein so bereitwilliges und freudiges Entgegenkommen seiner Schüler, dass dadurch die Lösung der Aufgaben, welche er sich gestellt hatte, und die in den letzten zehn Jahren mitunter auch grössere lyrische Compositionen umfasste — so unter Anderem auch *Radziwil's* genialen Faust —, wesentlich erleichtert wurde.

Die erste Aufführung der starkbesetzten grossen Passion von *Joh. Seb. Bach* im Jahre 1832 (fünfte Execution mit 400 Choralstimmen 1840!) leitete gewissermaassen das grössere Festunternehmen ein, welches *Sämann* mit seinem Singverein und mehrseitigem Beistande unter der Benennung „Erstes ostpreussisches Musikfest" durchführte, welchem auf mehrseitiges Verlangen im Jahre 1837 das zweite derartige Fest an drei Tagen der Pfingstwoche folgte. Das schwierigste Unternehmen jedoch bildete wegen Heranziehens fremder Hilfskräfte das Marienburger Musikfest, mit der grossartigen Aufführung der Alexanderfestes von *Händel* und mehrerer anderer Musikstücke in dem berühmten Convent-Rempter des dortigen Ritterschlosses am 5. Juni 1843, vor dem König

Digitized by Google

wobei das mitwirkende, terrassenförmig aufgestellte Personal gegen 300 Köpfe umfasste. Wie immer, bewies *Sämann* auch hier seinen Anführertact und gebildeten Geschmack durch das sorgfältige Abwägen der verschiedenen Stimmen gegen einander, so dass nirgends ein Missverhältniss hervortrat, überhaupt ein schönes, harmonisches Zusammenwirken erzielt wurde und voller Beifall der ganzen Leistung zu Theil ward.

Nach dieser flüchtigen Skizze der Hauptmomente dieses, jetzt ältesten, Königsberger Singvereins — wobei wir uns, wie billig, von jeder Parallele mit anderen hiesigen derartigen Instituten fern halten —, bliebe nur noch der letzten Aufführung des Samson mit einigen Worten zu gedenken, da diese, vom ganzen Vereine zum Gegenstande einer besonderen Vorliebe erhoben, vielleicht die präciseste und vollendetste, zumal in den trefflichen, wirkungsvollen Chören war, die je von gleichen Kräften erreicht wurde. Die durchweg vortreffliche Composition des in seinen Hauptsituationen gleich erhabenen wie ansprechenden Sujets unterhält dauernd die regsamste Theilnahme der Sänger, und spannt immer höher, ohne zu ermüden, die Aufmerksamkeit des Hörers bis zum letzten jauchzenden: „Laut schalle uns'rer Stimmen voller Chor" u. s. w. Von den 542 Personen, welche in dem Zeitraume von 25 Jahren dem Institute angehört haben, bildeten diesmal 92 thätige Mitglieder den Bestand, dem sich aber noch viele der hier anwesenden älteren Theilnehmer angeschlossen hatten, so dass die Gesammtzahl der mitwirkenden Sänger gegen 120 betragen mochte. Die Ankunft des Königs in unseren Mauern um die Zeit des Concertanfanges und sein sofortiges Hineilen in die Hallen der noch uneröffneten hiesigen ersten Gewerbeausstellung entzog der Löbenicht'schen Kirche, in welcher die Musik stattfand, den Besuch sowohl des Königs als seines Gefolges und der Behörden; eine zweite Aufführung aber, wie dringend diese auch in den Zeitungen gewünscht wurde, musste hauptsächlich wegen nöthiger Wegschaffung der einstweiligen Orgelchorvergrösserung unterbleiben.

Dem Vereine gebührt das grosse Verdienst, durch würdevolle Einführung der früher hier nicht bekannt gewesenen herrlichen Tonschöpfungen *Händel's* und *Bach's*, so wie eines *Fasch*, *Perti*, *Lotti*, *Durante* u. A. der Geschmacksrichtung des Orts einen so edlen Aufschwung gegeben zu haben, dass ein weiterer Aufbau auf diesem Fundamente den Nachfolgern sehr erleichtert ist. Möge es aber zunächst dem rüstigen Director *Sämann* vorbehalten sein, noch auf lange seine Thätigkeit dem ihm werth gewordenen Wirkungskreise zuzuwenden, und möge er die Anerkennung nicht vermissen, welche seinem regen Streben gebührt!

O. Berg.

Aus Warschau. Nach langem musikalischen Fasten brachte uns das neue Jahr endlich eine Matinée musicale, gegeben von dem 15jährigen Pianisten *Kasimir Wernik*, einem Schüler unseres verdienstvollen Musiklehrers und auch dem Auslande rühmlichst bekannten Componisten *Joseph Nowakowski*. Letzterer, als Dirigent des Concertes, überraschte uns durch eine reiche Auswahl interessanter Compositionen, unter denen der erste Satz einer zweiten Symphonie und ein glückliches Arrangement des *Schubert*'schen Erlkönigs für das ganze Orchester die Aufmerksamkeit des zahlreich versammelten Publicums erregte. — Von grösseren Pianopiecen hörten wir: das zweite Concert in F moll von *Chopin*, so wie dessen Fantasie über polnische Thema's; von kleineren: Ballade und Hirondelle von *Prudent*, Mazurek von *Nowakowski*, Walzer mit Violoncellbegleitung von *Batta*. Obgleich *Chopin*'sche Compositionen bei uns mit besonderer Vorliebe gespielt werden, so hört man sie doch selten, wegen ihrer allzugrossen Schwierigkeiten, Mangel an Auffassungstalent und physischen Kräften, gut vortragen; wir waren daher um so gespannter, diese zwei seiner schwierigsten Compositionen, noch dazu mit voller Orchesterbegleitung, zu hören.

Unser junger Pianist *Kasimir Wernik* erfüllte alle unsere Hoffnungen auf das Glänzendste. Anschlag, Fertigkeit, musikalische Auffassung waren im reinsten Einklange, und trotz des schwierigsten Zusammenwirkens des Orchesters war die gegenseitige Execution eine solche, dass, nach einstimmigem Zeugnisse anerkannter Musiker, seit *Chopin* dessen Compositionen nie so vollendet gespielt worden sind, wie diesmal. — Auch die kleineren Compositionen wurden mit Geschmack und einer Eleganz vorgetragen, die des jungen Virtuosen Meisterschaft auf den Piano hinlänglich bekundeten. Führt Herr *Wernik* auf dieser begonnenen Laufbahn fort, und findet sich bei ihm zugleich das jetziger Zeit unerlässliche Compositionstalent, so steht zu hoffen, dass er sich den ersten Künstlern unseres Zeitalters rühmlichst anreihen wird.

In demselben Concerte hörten wir noch einen uns bis jetzt unbekannten Violinspieler Herrn *Doppler*, welcher eine *Artôt*'sche Composition mit vielem Geschmacke und Erfolge vortrug, und Herrn *Teichmann*, Professor des Gesanges am kaiserlichen Erziehungsinstitut in Pulawy, welcher zwei seiner gerade nicht gelungensten Lieder recht brav sang.

Herr *Nowakowski* gedenkt eine Kunstreise zur Ausbildung seines Schülers in's Ausland anzutreten; möge dort dem jungen Künstler die verdiente Anerkennung zu Theil werden!

h.

Leipzig, den 21. Februar 1846. Sechszehntes Abonnementconcert, Donnerstag, den 19. Februar. Ouverture zum Beherrscher der Geister von *C. M. v. Weber*. — Arie aus Fidelio von *Beethoven*, gesungen von Fräul. *Fischer*. — Concert für die Harfe mit Begleitung des Orchesters, componirt und vorgetragen von Herrn *Parish Alvars*. — Quartett und Terzett aus Fidelio von *Beethoven*, gesungen von Fräul. *Schwarzbach*, Fräul. *Fischer*, Herrn *Meyer* und Herrn *Pögner*. — Fantasie über Thema's von *Rossini* und *Bellini*, für die Harfe, componirt und vorgetragen von Herrn *Parish Alvars*. — Symphonie von *L. van Beethoven* (A dur, Nr. 7).

Von den früheren Werken *C. M. v. Weber's* ist die Ouverture zum Beherrscher der Geister, wenn nicht das einzige, doch eines der wenigen, die sich noch jetzt auf den Concertprogrammen finden. Wie seine zu jener

Digitized by Google

Zeit entstandenen Opern: Silvana, Peter Schmoll, Abu Hassan, bald von seinen späteren, in Wahrheit einen Abschnitt in der dramatischen Tonkunst bezeichnenden Schöpfungen verdrängt wurden, so sind auch seine Symphonie, seine Cantaten u. s. w. und ein grosser Theil seiner Claviercompositionen vor anderen Erscheinungen in der musikalischen Literatur nach und nach mehr in den Hintergrund getreten. Dies ist mit der erwähnten Ouverture nicht der Fall gewesen; ihre Anlage, wie die Verarbeitung der musikalischen Gedanken hat sie vielmehr über den Wechsel der Mode erhoben. *Weber's* Genius beginnt in diesem lebensvollen und schwungreichen Musikstücke bereits seine Flügel zu regen, und interessant bleibt es jedenfalls, darin die Anfänge jener bald lyrischen, bald phantastischen Stimmung zu erkennen, mit welcher *Weber* später so mächtig und nachhaltig die Herzen der Zuhörer errang. — Die Ausführung war gelungen.

Fräul. *Fischer* aus Darmstadt, deren schon in dem Berichte über das vierzehnte Abonnementconcert gedacht wurde, hatte in der Arie aus Fidelio: „Abscheulicher, wo eilst du hin," Gelegenheit, ihre klangvolle, umfangreiche und volltönende Stimme im besten Lichte zu zeigen; nur wird sie durch das allerdings lobenswerthe Streben nach Deutlichkeit mitunter zu einer übermässigen Breite in der Pronunciation verleitet, welche dem Vortrage den poetischen, erwärmenden Reiz benimmt. Ihre Coloratur ist rein und geläufig, würde aber noch mehr Geltung sich verschaffen, wenn die Eintheilung des Athems sicherer und motivirter wäre. Ueberhaupt fehlt es der Sängerin noch an einer höheren künstlerischen Ausbildung, und sie war daher der erwähnten Arie nicht recht gewachsen; dennoch lässt es sich nicht verkennen, dass der Grund, welchen sie nach den uns bisher gegebenen Proben ihres Gesanges gelegt hat, ein guter ist, und so wird ihr Vorwärtsstreben gewiss bald von einem vollständigen Erfolge belohnt werden; besonders die Geschmacksrichtung, die sie beide Male, durch Auswahl *Gluck*'scher und *Beethoven*'scher Compositionen und durch ihre angenscheinliche Vertrautheit mit denselben, bezeichnet hat, gibt dafür eine um so sichrere Bürgschaft. — Die anderen Nummern aus Fidelio, der Quartettcanon: „Mir ist so wunderbar" und das Terzett: „Gut, Söhnchen, gut," wollten nicht so recht befriedigen; natürlich lag das nicht an der Musik, sondern an der Ausführung, obwohl auch hierin die Partie der Leonore von Fräul. *Fischer* lobenswerth gesungen wurde.

Die Harfe, bei uns in Deutschland wohl das am Meisten vernachlässigte Instrument (man erinnere sich nur, wie schwer es hält, zur Begleitung in Opern u. s. w. einen Harfenisten zu requiriren), ist von Herrn *Parish Alvars*, wie die musikalische Welt bereits weiss, recht zu Ehren gebracht, ja ihr Feld erst ausgebaut und erweitert worden. Zwar ist uns nicht unbekannt, dass in Frankreich und Italien eine grössere Vorliebe für die Harfe sich zeigt, und ohne Zweifel sind dort auch tüchtige Virtuosen und Virtuosinnen auf derselben zu finden; aber der grosse Ruf, den Herr *Parish Alvars* auch in jenen Ländern durch sein Spiel sich erworben, die Triumphe, die er dort damit gefeiert hat, berechtigen zu der Annahme, dass er jetzt der Held der Harfe, der grösste Barde unserer Zeit sei. Als solchen zeigte er sich uns wiederholt in dem Vortrage seines auch in Hinsicht der Composition interessanten Concertes in G moll, und einer Fantasie über Thema's aus *Bellini's* Montecchi e Capuleti und aus *Rossini's* Mosè. Herr *Parish Alvars* verbindet mit einer enormen Fertigkeit und Sicherheit einen edlen Anstand und bewundernswerthe Ruhe, und versteht die bei der Construction des Instrumentes gewiss sehr schwierige Kunst, die Töne zu schattiren und dadurch seinem Vortrage einen seltenen Reiz zu verleihen. Wenn er mächtig in die Saiten greift und der Harfe eine Kraft und Fülle entlockt, die man sonst in ihr nicht sucht, dann aber im *pp.* in gebrochenen Accorden Töne hören lässt, deren Erklingen man eher einem schwachen Lufthauche, als der menschlichen Hand zuschreiben möchte, — da wird man unwiderstehlich hingerissen von Bewunderung für den Künstler, der eine solche Stufe in der Ausübung seiner Kunst erreicht hat. So ging es auch allen Zuhörern; jedes seiner Soli wurde mit lebhaftem, der Schluss seiner Vorträge mit stürmischem, lange dauerndem Beifalle begleitet. —

An der Ausführung der *Beethoven*'schen A dur-Symphonie, für welche unser Publicum von je her eine auch diesmal sich kundgebende Vorliebe hat, und die von *Mendelssohn* in bekannter Weise herrlich geleitet wurde und im Uebrigen trefflich ging — haben wir nichts weiter auszusetzen, als einige nicht schöne Momente in den Blasinstrumenten. Möchte uns doch nach dieser allerdings schwachen Seite unseres Orchesters bin bald ein oder noch lieber einige Retter kommen! *L. R.*

Herbstopern u. s. w. in Italien.

(Beschluss.)

Venedig (Teatro S. Samuele). Cambiaggio, der das vorige Theater einer anderen Gesellschaft überliess, gab hier Donizetti's Figlia del Reggimento, worin die Zoja in diesem ihren famosen Steckenpferde ungemein gefiel, Cambiaggio die Rolle des Sergente gab und der unpässliche Tenor De Bezzi bald durch Herrn Sangiorgi abgelöst werden musste. Ricci's Chi dura vince ging auch gut von Statten. Die Enrichetta Cherubini, eine mit schönen Anlagen zur Kunst begabte Anfängerin und Schülerin der Spech, war die Krone des Stückes. Der Elisir beschloss die Stagione fröhlich.

Cividale. Die wackere Arigotti (s. Venedig) sammt der Cattaneo, dem Tenor Dei und Bassisten Giannoni wurden hier ausserordentlich applaudirt in der Norma und im Nabucco, worin Rodas die Titelrolle sang.

Triest. Pacini's Medea mit der Löwe, dem Tenor Unanne (Spanier) und Bassisten Valli machte — der Musik wegen — Fiasco; die Sänger fanden indess einigen Beifall. Ein etwas besseres Schicksal hatte Herrn Buzzi's Saul, wovon in diesen Blättern einige Mal die Rede war. In ihm sang die Löwe, Tenor Mei (Unanue erkrankte) und Bassist Balzar, für den er ursprünglich zu Ferrara komponirt worden. In Nabucco und Marino Faliero trugen die Löwe und Balzar den Sieg davon.

Digitized by Google

Am 6. December hatte die *Löwe* ein ehrenvolles glänzendes Benefiz. Damit zufrieden, schenkte sie die eine Hälfte der reichlichen Einnahme dem Armeninstitut und die andere Hälfte dem Theaterpersonal.

Statistische Uebersicht der Herbstopern in Italien.

65 Theater öffneten im Herbste der Oper ihre Pforten, davon das Lombardisch-Venetianische Königreich 26; das Königreich Beider Sizilien 11; das Königreich Piemont, Genua, Nizza und Sardinien 11; der Kirchenstaat 6; das Grossherzogthum Toscana 6 (davon Florenz allein 4), das Herzogthum Modena allein 5!!

Zehn neue Opern wurden componirt: fünf zu Neapel (Figlio dello Schiavo, Puntiglioso, Un altro debitore, Una Passeggiata, Stella); zu Arezzo, Castiglione delle Stiviere, Casalmaggiore, Varese, Venedig je eine (Ippolita degli Azzi, Elmonda, Preciosa, Alboino, Attila).

Sechs neue Maestri sind entstanden *(Chimeri, Malipero, Pagliuolo, Puzzone, Sangallo, Sborgi).*

Wiederholte Opern:

Donizetti auf 43: Linda auf 8, Don Pasquale 6, Lucia, Figlia del Reggimento, jede auf 5, Gemma, Lucrezia, Elisir, Roberto d'Evreux, Marino Faliero, jede auf 4, Torquato, Maria di Roban, M. Padilla, jede auf 2, Adelia, Anna Boleua, Parisina, Rosmonda, Gianni di Parigi, Olivo e Pasquale, jede auf 1.

Verdi auf 30; Ernani auf 13, Nabucco auf 7, Due Foscari, Lombardi, jede auf 4, Alzira, Finto Stanislao, Giovanna d'Arco, jede auf 1.

Bellini auf 14: Beatrice, Norma, Sonnambula, jede auf 4, Puritani, Capuleti, jede auf 1.

Rossini auf 9: Barbiere 4, Italiana in Algeri 3, Cenerentola 2, Gazza ladra, Otello, Guglielmo Tell 1.

Pacini auf 5: Medea 4, Lorenzino 1.

Mercadante auf 4: Giuramento, Normanni, Vestale, Elena, Bravo.

Fioravanti auf 4: Don Procopio 3, Colnmella 1.

Ricci (Luigi) auf 3 (ein sehr grosser Fall!): Chi dura 2, Scaramuccia 1.

Ricci (Fed.) 2: Prigione, Corrado. — *Rossi* 2: Monetarj falsi, Borgomastro. — *Coccia* 2: Clotilde. — *Poniatowsky* 2: Lambertazzi, Don Desiderio. — *Buzzi, Canneli, Coppola, Lacroix, Mazzucato, Nicolai, Vaccaj* u. A., jeder auf 1 (Saul, Saul, Nina, Gio. Shore, 2 Sergenti, Templario, Zadig u. s. w.).

Jährliche Uebersicht der neuen Opern und Maestri vom Jahre 1845.

Der Carneval brachte neue Opern	18,	neue Maestri	4.
„ Frühling	„	„	„	12,	„	„	7.
„ Sommer	„	„	„	9,	„	„	7.
„ Herbst	„	„	„	10,	„	„	6.
				49,			24.
Jährliche Totalsumme von 1844:				35,			13.
„	„	„	1843:	52,			17.
„	„	„	1842:	43,			11.
„	„	„	1841:	51,			21.
„	„	„	1840:	35,			11.
„	„	„	1839:	37,			18.
„	„	„	1838:	44,			15.
Totalsumme der letzten 8 Jahre:				342,			130.

Somit jährlich im Durchschnitt 42¾ neue Opern und 16¼ neue Maestri.

Kurzgefasste neueste Nachrichten der italienischen Oper u. s. w. ausserhalb Italien.

1) Spanien.

Madrid (Teatro de la Cruz). Nicolai's bereits vor vier Jahren gegebener Templario fand dreimal eine minder gute Aufnahme. Die als Norma unpässlich aufgetretene Tosi wurde halb beklatscht und halb ausgepfiffen. Der zurückgekehrte Tenor Moriani betrat am 8. November abermals diese Bühne in seinen beiden Hauptsteckenpferden Lucia und Lucrezia, und machte Furore; ihm zur Seite sang die Torri, die Lembia und Herr Inebindi.

(Teatro del Circo.) Rossini's Nuovo Mosè gefiel ungemein mit der Ober(meyer), dem Tenor Tamberlik und Bassisten Salvatori. In der Lucrezia Borgia debutirte die Gruiz aus Neapel mit Beifall, in der Maria di Roban Bassist Ferlotti, der mit Ronconi einen Vergleich auszuhalten hatte. Ein neuer Maestro, Namens *Gastaldi* (soll französischer Herkunft sein), brachte seine erste Oper *I Fidanzati di Sicilia* auf die Scene. Das der Lucia ähnliche Buch, eine Musik voller Remiuiscenzen, fand jedoch in mehreren Stücken Applaus. Hierauf gab man Donizetti's Torquato Tasso.

Der Componist *Michel de Glinka* war im October hier angekommen, um Nationalgesänge zu sammeln.

Wie die Spanier deutsche Namen verstümmeln, ersieht man aus Folgendem. Letzthin hiess es in der hiesigen Iberia musical unter der Rubrik „Leipzig“: los conciertos del GeWandhan. Unter der Rubrik „Triest“ wird die Löwe „Loivw“ geschrieben.

Dieselbe Zeitschrift enthielt im November in zwei verschiedenen, Eugenio Garcia de Gregorio unterschriebenen Aufsätzen, eine Lebensbeschreibung Mozarts. Mozart, der in der Musik vielleicht für immer einzig dastehen wird, hat auch die allermeisten Biographen, und Gluck, Haydn und Beethoven zusammen haben nicht die Hälfte davon aufzuweisen. In dieser spanischen heisst es: zu den „Hauptopern“ Mozart's werden gezählt: La Finta semplice, Mitridate, Ascanio in Alba, Lucio dilla (sic), La Giardiniera. Ueberdies einige (adema una porcion) deutsche Opern, worunter Don Juan die vorzüglichste (la mas digna). Ganz zuletzt wird auch sein Requiem erwähnt. Von seinen Instrumentalcompositionen kein Wort!

Barcelona. Sowohl Pacini's Maria d'Ingbilterra auf dem Teatro nuevo, worin die Merli-Cleriei, die Di Franco, Tenor Solieri und Bariton Assoni wirkten, als dessen Medea auf dem Teatro grande, mit der Goggi, Tenor Milesi und Bassist Superchi, fanden als Musik — wegen Melodiemangel — wenig Anklang; die Sänger wurden applaudirt. Meyerbeer's Roberto il diavolo machte auf dem Teatro nuevo Furore, darauf Donizetti's Maria di Rudenz Fiasco.

Die Impresa des für die italienische Oper bestimmten grossen Theaters, De la Cruz genannt, hat jetzt eine Gesellschaft übernommen, und zum Director den bekann-

Digitized by Google

ten (fertigen) Tenor Verger erwählt, der selbst Impresario des Teatro nuevo (de los Capuchinos) ist, wo ebenfalls italienische Oper gegeben wird. Seine Frau, eine geborene Brambilla und Mailänderin, ist eben jetzt in ihrer Vaterstadt, und hat bereits unter Anderem vier Prime Donne: die Finoli, Jarnic (eine Ungarin), Agostini und Gramaglia für ihr Theater engagirt.

Bilbao hatte die vier Opern: Lombardi, Belisario, Puritani, und Barbiere di Siviglia, worin lauter spanische Sänger wirkten, als die Muñoz, die Soriano, Tenor Montañes und die Bassisten Aguilon, Barba und Sanz. Alles gefiel.

Cadix. Die Caspani, Tenor Zoboli und Bassist Sermattei gaben die Saffo und Lombardi mit sehr gutem Erfolge. Am 1. November ging die neue Oper des spanischen Maestro *Gomez*, *Irza* betitelt, in die Scene. Der Maestro wurde fünf Mal hervorgerufen.

Mahon (Insel Mallorca). Die Norma, Lucia und Elisir haben hier Furore gemacht, in ihnen die beiden Prime Donne Albine de Luneville, Luisa Tessari, Tenor Bianchi, und Bassist Emile de Luneville.

Palma (ebendaselbst). Am 27. November gab man Verdi's Ernani, worin die Brambilla (Erminia), Tenor Bertolasi und Bassist Baraldi in mehreren Stücken vielen Beifall einernteten.

Tarragona. Die italienische Oper geht hier ihren geraden Weg mit dem Ehepaare Mas-Poreel (Erstere Sopran, der Zweite Tenor), der Altistin Planiol (alle drei Spanier) und dem Bassisten Regini. Unlängst gab man die Saffo mit vielem Beifalle.

Valencia (Ende November). Ricci's Opera buffa Scaramuccia zog wenig an, wiewohl die Brambilla (Teresa) darin wirkte. Die Saffo, Lucia, Lucrezia, Norma, Ernani, mit den Damen Villó, Brambilla, Scannavino, dem Tenor Gomez und Bassisten Santarelli waren weit glücklicher.

Victoria. Gesellschaft und Opern wie in Bilbao (s. d.).

Zaragoza. Die Planiol, die Vaschetti und Tenor Porcel (s. Tarragona) machten sich Ehre in Bellini's Capuleti mit dem dritten Acte von Vaccaj.

2) Aus anderen Ländern.

Amsterdam. Rossini's Semiramide machte Fanatismus. Sänger waren die längst abgenutzte brave Prima Donna Colleoni-Curti, die Costa-Tamplini, die Herren Anconi und Castigliano. Nachher gab man die Lucrezia Borgia und Mercadante's Elena da Feltre, worin die Tizzoni die Titelrolle sang; die Oper gefiel aber wenig. Die neuengagirte Prima Donna Rossi-Caccia machte in der Norma und im Ernani einen Quadrat-Furore.

Athen. Die gehegte Hoffnung, dass die italienische Oper hier von Seiten der Regierung eine jährliche Unterstützung erhalte, ist, bei allem guten Willen des Ministers Coletti, bis jetzt nicht in Erfüllung gegangen.

Bahia (Brasilien). Die neuesten Nachrichten daher melden, dass die italienische Operngesellschaft daselbst ziemlich gute Geschäfte macht.

Bukarest gab diesen Herbst die Lombardi, Lucia und Marino Faliero, die nebst den Sängern (Cornelia Holossy, Jacobelli, Rossi und Santi) ohne Weiteres gefallen haben.

Constantinopel. Am 2. November wurde das Theater Naum in Pera mit Rossini's Semiramide eröffnet. Musik und Hauptsänger (die Cominotti, die Clori Morandi (eine Wienerin) und Bassist Avignone fanden die beste Aufnahme. Die Lucia, worin die Albertini-Marchesini und der Bassist Marchesini, ihr Gatte, wirkten, hatte eben so wie die Saffo den besten Erfolg. Nabucco und Ernani werden folgen.

Corfu. Die brave Matthey feierte einen wahren Triumph in Verdi's Lombardi, woran Tenor Valgy und Bassist Casanova Antheil nahmen. In Donizetti's sehr willkommener Linda gab die Borgognoni die Titelrolle, der Buffo Grandi den Marchese und die Bertuzzi den Pierotto. Die Matthey triumphirte abermals in der Gemma, die Linda hatte aber bereits am 21. November 22 Vorstellungen erlebt.

Genf. Die italienische Oper mit der Focosi, der Bergamini, dem Tenor Zinghi, dem Bassisten Topai, Cini und Fulano trollt sich ziemlich gut fort. Donizetti's Elisir gefällt am Meisten, auch der Scaramuccia gefiel; aber Rossi's Monetarj falsi trugen am 1. December den Sieg davon.

Klagenfurt. Auch hier hat sich die italienische Oper eingenistet, mit ihr die Mazza, Tenor Zoni und Bassist Luzzi, die sich tüchtig beklatschen lassen. Man gab vier Donizetti'sche Opern (Lucia, Gemma, Marino Faliero, Figlia del Reggimento) und La Prova dell' Opera seria von Gnecco.

Copenhagen. Vom 10. November 1845 bis Ende April 1846 wurden engagirt: die Prime Donne Leon, Tavola (Luigia, Schwester der bekannten Teresa, die jetzt in Palermo singt), Rho; Tenore Pellegrini, Pogliani; die Bassisten Torre (Napoleone und Secondo), Mazzotti, Vairo und Piberi. Am 21. November gab man bereits Bellini's Puritani mit Glück. Die Leon, Pellegrini und die beiden Bassisten fanden vielen Beifall.

Lissabon. Donizetti's Linda wurde mit starkem Applaus überschüttet. Ein hiesiges Blatt: A Revolução macht einen halbverrückten Lobspruch über die Musik dieser Oper. Sänger waren die Ranzi, der portugiesische Tenor Mirò, Bassist Salandri und Buffo Catalano. Von den im November gegebenen Opern machte die Maria di Rudenz, ebenfalls von Donizetti, worin Tenor Severi debutirte — der Musik wegen — Fiasco, Paolni's Saffo hingegen, mit der Grimoldi, der Perroli, Severi und Salandri abermals Glück. Im December gab man Donizetti's Don Pasquale mit gutem Erfolge.

Lugano (italienische Schweiz). Am hiesigen Octoberjahrmarkt gab man die Norma, worin die Questa und Tenor Traverri am Meisten gefielen.

Mexico. Die Borghese (Bourgeoise) macht hier immer, wie vormals in Nordamerika, am Meisten Glück.

Odessa. In der neuen Oper *Gli ultimi giorni di Suli*, vom Maestro *Graffigna*, Director des hiesigen Theaters, haben mehrere Stücke Beifall erhalten, so auch die Secci-Corsi, Tenor Vitali und Bassist Marini (Gins.). Zu demselben Buche hat der unlängst verstorbene Maestro Ferrari in Venedig die Musik componirt.

Oporto. Die neue italienische Gesellschaft (die Rocca-Alessandri, die Velluti und Patriossi, die Tenore Bar-

Digitized by Google

bieri und Scola, Bassisten Alba und Patriossi) eröffneten die Stagione am 28. October mit Verdi's Ernani, worin die hier schon bekannte Rocca abermals gefiel. In der am 10. November gegebenen Favorita von Donizetti machte sich die Vellnti (eine Französin, Namens Capeville) und Tenor Scola bemerklich.

Petersburg. Die Castellan, Giampietro, Tenor Salvi und Bassist Tamburini glänzten, vorzüglich Salvi, in der Lucrezia Borgia; im Don Pasquale waren es die Garcia-Viardot, Tenor Borioni, Buffo Rovere und Tamburini; in der Linda die Castellan, Tenor Benedetti sammt der Altistin Vietti und dem Buffo Rovere. In der Semiramide sangen die Castellan, die Vietti, Tenor Laira und Tamburini. Im Elisir und Barbiere war das für hier wahrhaft imponirende Quartett: die Garcia, Salvi, Rovere und Tamburini. Die Moltini (Carlotta) debutirte mit Beifall in Verdi's Lombardi. Am 29. November gab man die Beatrice di Tenda, worin die Castellan, die Moltini, Tenor Borioni und Bassist Corradi-Seti sangen, mit dem besten Erfolge.

Zante. Die Ruggero, die Neumann, Tenor Cappello und Bassist De Kunerth liessen sich um die Hälfte Novembers in der Lucia und Linda stark beklatschen.

Zara. Ernani, Regina di Golconda, Elena da Feltre (Verdi, Donizetti, Mercadante), mit der Zenoni, dem Tenor Mancini, den Bassisten Sillingardi und Merculli, erfreuten sich, wenigstens in den ersten zwei Opern, des besten Erfolges.

Die neue Ausgabe der Compositionen für die Orgel von J. S. Bach, im Bureau de Musique von C. F. Peters, betreffend.

Die Herausgabe der Compositionen für die Orgel von *J. S. Bach* war ein Unternehmen, welches nur durch das Zusammentreffen mancher glücklichen Umstände gelingen konnte; und wir hatten Ursache, uns recht vieler Begünstigungen dieser Art zu erfreuen. Emsige Sammler öffneten uns ihre Schätze und versorgten uns mit Handschriften, ja selbst die Autographa wurden uns nicht vorenthalten, — die Neigung des kunstsinnigen musikalischen Publicums schien diesem Zweige der Kunst und ihrer Geschichte nicht abgeneigt zu s. w. Dennoch richteten wir am Ende der Vorrede zum ersten Bande an alle Freunde der *Bach*'schen Kunst die angelegentliche Bitte, „das ruhmwürdige Streben der Verlagshandlung durch Wort und That hochsinnig zu unterstützen und uns mit Autographieen oder glaubwürdigen Abschriften, die uns vielleicht entgangen wären, freundlich bekannt zu machen.“ Denn an der Vollständigkeit musste uns fast eben so viel gelegen sein, als an der Richtigkeit.

Die alten Freunde des Unternehmens sind treu geblieben, was im höchsten Grade zu verdanken ist; aber neue haben sich nicht hinzugefunden. — Wir wollen wünschen, dass diese wiederholte Bitte Erhörung finden möge, weil es noch nicht zu spät ist, und jede Verbesserung, jede neue Entdeckung nachgetragen werden kann. —

Da wir uns ferner nicht für unfehlbar hielten und von dem unverständigen Dünkel, über Alles allein entscheiden zu können, frei waren, so äusserten wir Seite 2 derselben Vorrede den Wunsch: „es möchten alle noch lebende Kenner der Orgelcompositionen von *J. S. Bach* es nicht verschmähen, ihre vielleicht abweichenden Ansichten von unserer Arbeit wohlwollend auszusprechen und zu begründen.“

Zur Erfüllung dieses doch nicht vermessenen Wunsches ist bis heute wenig oder nichts geschehen. Gleichviel, was davon der Grund gewesen sein möge, es ist damit noch nicht zu spät, und wir erneuern deshalb hier Wunsch und Bitte. —

Das Ziel unserer Bestrebungen musste ein doppeltes sein, so lag es in der Natur der grossentheils auf historischem Boden stehenden Unternehmung, nämlich: 1) möglichste Vollständigkeit, und 2) vollkommene Richtigkeit, wie weit sie irgend erreicht werden konnten; denn das kunsthistorische Bild des grossen Meisters durfte weder mangelhaft noch durch Fehler verunehrt aufgestellt werden. Beide Bestrebungen, wie unvermeidlich sie waren, so viel Zeit und Mühe kosteten sie, besonders die letztere, welcher sich der Unterzeichnete gewiss nicht beigesellt haben würde, hätte er nicht einigermaassen festen Boden unter den Füssen gehabt, theils durch *Forkel's* Lehre, theils durch langjähriges Studium, wie fern auch die Musik seinem eigentlichen Berufe stand. Aber unfehlbar ist kein Mensch, und besonders bei dem Streben nach Richtigkeit wäre eine freundliche Hilfe zuweilen sehr erwünscht gewesen.

Wie verhielt sich nun zu diesen beiden Haupttheilen unserer Arbeit die bisherige Kritik?

Mangel an Vollständigkeit hat sie uns nicht vorgeworfen; sie meint vielmehr, wir hätten zu viel, ja Unechtes und einiges nicht Orgelmässige gegeben. Das verständige Denken fordert aber, nicht gleich ein bisher weniger bekanntes Musikstück für unächt oder nicht für die Orgel bestimmt zu halten, wenn es zufällig den früher aus unvollständiger Uebersicht gebildeten Begriffen nicht entspricht. Man soll vielmehr den vorgefassten Begriff nach erweiterter Umsicht berichtigen, und nicht nach irgend welchem Kunstgeschmack, nach Liebhabereien oder Nebenzwecken auswählen wollen, wo es historische Vollständigkeit gilt. — Zweifel zu erregen, ist leicht; Zweifel zu heben, ist oft sehr schwer. Das erste ist unnütz, wenn nicht das zweite daraus hervorgeht; es müsste sonst sein, dass ein wohlgemeintes Unternehmen dadurch verdächtigt werden solle, dass man den Gesichtspunct historischer Vollständigkeit ignorirt, oder einen anderen dafür an die Stelle setzt, der ein abfälliges Urheil möglich macht. Uebrigens haben bekanntlich Kunstgelehrte, wie *Forkel*, und Abschriften aus dem vorigen Jahrhunderte, die nicht selten von der eigenen Hand *Bach*'scher Schüler, wie *Krebs* oder *Kittel*, beglaubigt sind, mehr Autorität, als ein angebender Recensent von heute. — Freilich ist auch da der Irrthum nicht durchaus unmöglich, wie mehrere Erfahrungen beweisen; doch wer es darauf nicht wagen will, der darf keine alten musikalischen Kunstwerke neu herausgeben. — Das Uebrige hierher Gehörige mag man in der Vorrede zum eben erschie-

(Zu No. 8.)

Digitized by Google

nenen vierten Bande der Compositionen für die Orgel von *J. S. Bach* nachlesen.

Und — was sagte die Kritik bis jetzt zu unserer mühsamen Wahl der Lesarten? Sie beobachtete ein *tiefes Stillschweigen*, ja sie nahm fast keine Notiz von den verglichenen Handschriften, die doch in den Vorreden stets genau bezeichnet sind. Hier aber erwarteten wir den zu der Arbeit berufenen Kritiker. Hier hofften wir zu lernen. Hier, so meinten wir, ständen uns Aufschlüsse bevor über uns noch unbekannte Autographa und wichtige Abschriften. Dies Alles, selbst gerechten Tadel, würden wir herzlich verdankt haben, und wir hätten es durch Nachträge unserer Ausgabe zu Gute kommen lassen, was dem Publicum noch in späteren Zeiten erwünscht gewesen wäre. Dagegen wird jenes *tiefe Stillschweigen*, wenn es dabei bleibt, fast zum Beweise von unbegreiflicher, wenn nicht unvermeidlicher Schwäche der heutigen Kunstkritik, die oft an der Oberfläche nagt und das zu Tadelnde wohl erst durch Missverstehen des klarsten Ausdruckes in die weniger bedeutenden Theile hineinschiebt. — So behandelte man sonst die für Kunstgeschichte wichtigen Werke nicht, und die Redactionen der Zeitschriften wussten die Männer zu finden, denen solche Werke zur Recension anvertraut werden durften. —

Was das in demselben Verlage erschienene Orgelconcert von *W. Friedemann Bach* betrifft, so gehört es zu den wenigen noch übrigen Orgelstücken, in denen *J. S. Bach* mit eigener Hand den Gebrauch der Register und Claviere angegeben hat. Wer dies zu seiner Belehrung nicht beachten will, der mag es unterlassen. Dass es aber heutiges Tages hier wirklich noch etwas zu lernen gibt, das hört man in Orgelconcerten oft genug. Ob die Abschrift dieses Concertes, wonach es gestochen ist, wirklich von *J. S. Bach's* eigener Hand sei oder nicht, das bedarf keines Beweises, weil es hinreichend beglaubigt ist.

In der Angabe der getadelten Register, die ich hin und wieder versuchsweise und bescheiden genug bei einigen Orgelstücken von *J. S. Bach* angedeutet habe, kann ich meinen Gedanken nicht wiederfinden, da ich ihn doch in den Vorreden mit völliger Bestimmtheit ausgesprochen habe. Warum ist das zum Verständniss Nöthige ausgelassen? Warum fehlt mein Zusatz, dass solche Angaben nicht für alle Orgeln passen können? u. s. w. — Gibt man aber zu verstehen, dass Würde und Erhabenheit im Vortrage von Mixturen, von gekoppelten Claviren, überhaupt von der Stärke abhängig sei, so muss ich mich an eine Anekdote erinnern, die mir *Forkel* einst selbst mit liebenswürdiger Bescheidenheit erzählte. *Friedemann Bach* hielt sich nämlich 1773 einige Zeit bei *Forkel* in Göttingen auf, als dieser noch ein junger, lebhafter Mann war. Als *Friedemann* nun sehr häufig auf dem Claviere gespielt hatte, sollte er sich auch auf der Orgel hören lassen, und *Forkel* führte ihn in die Kirche. Hier phantasirte nun *Friedemann* über eine Stunde auf der Orgel, doch ohne Mixturen und ohne die ganze Kraft der Orgel zu gebrauchen. Dies geßel aber dem jungen und lebhaften *Forkel* nicht, und er wagte es, darüber eine Bemerkung zu machen. Da klopfte ihn *Friedemann* freundlich auf die Achsel und sagte: „Na, lassen Sie's nur gut sein!“

F. K. Griepenkerl sen.

Feuilleton.

Am 3. Februar starb zu Wien *Joseph Weigl*, fast 80 Jahre alt, pensionirter Hofoperlmeister und Ehrenbürger von Wien. Er war geboren den 28. März 1766 zu Eisenstadt in Ungarn (*Jos. Haydn's* Begräbnissorte). Unter seinen zweiundzwanzig Opern war bekanntlich „Die Schweizerfamilie“ die beliebteste. Ausserdem hat er die Musik zu Balleten u. dergl., jedoch auch viele Kirchenmusik, darunter zwei Oratorien und eine Passion, componirt.

Am 3. Januar ist zu Triest der nach in diesen Blättern öfters erwähnte Tenorist *Unanue* gestorben. Er war ein geborener Spanier, erst 30 Jahre alt, und glänzte namentlich in Petersburg neben *Rubini*.

Halévy's neueste komische Oper: „Les Mousquetaires de la Reine“ hat in Paris vielen Beifall gefunden.

Im zweiten Concerte des Pariser Conservatoriums der Musik wurden aufgeführt: Confirma hoc, Offertorium von *Jomelli*; — 42. Symphonie von *Jos. Haydn*, in G dur (das Andante musste wiederholt werden); — Symphonie von *Beethoven*, Nr. 2, in D dur; — Marsch und Chor, Derwischchor aus *Kotzebue's* Ruinen von Athen, Musik von *Beethoven*; — Flötenconcert von *Tulou*, gespielt von *Dorus*.

Johann Strauss d. Aelt. in Wien ist zum Hofballmusikdirector in Wien ernannt worden.

In Hamburg wurde *Mozart's* Don Juan mit den Originalrecitativen, instrumentirt von *J. P. Schmidt*, wo wir mit dem Schlusssextett aufgeführt, das gewöhnlich weggelassen wird. Der Schluss wollte nicht recht ansprechen, im Uebrigen aber fand diese Herstellung der *Mozart'schen* Musik allgemeinen Anklang.

Der Männergesangverein zu Cöln beschäftigt sich mit Entwerfung der Statuten für den grossen „Deutsch-flämischen Sängerbund.“ Vierzehn der bedeutendsten flämischen Vereine haben sich angeschlossen, und wenn, wie man hofft, die grösseren Rheinstädte beitreten, so wird im Juni dieses Jahres das erste deutsch-flämische Sängerfest mit einer Anzahl von 1200 bis 1500 Theilnehmern gefeiert werden können.

Am Berliner Theater ist Fräul. *Lortzing*, Tochter des beliebten Operncomponisten, angestellt worden; man bezeichnet sie als eine talentvolle Anfängerin im Gesange.

Die Sängerin Fräul. *Endter* hat sich mit dem Baritonisten Herrn *Richter* verheirathet.

Die Gebrüder *Schubert* aus Dresden (*Franz*, Violinist, *Friedrich*, Violoncellist) haben im Haag mit grossem Beifalle Concerte gegeben; von der Königin erhielt Jeder, ausser anschnlichen Geldgeschenken, eine Brillantnadel.

Balfe, der Componist der „Vier Haimonskinder,“ ist an *Costa's* Stelle Musikdirector am königl. Theater zu London geworden.

Flotow's neue Oper: „Die Matrosen“ scheint nur die Bestätigung einer bittren zu sein. Aus Hamburg wird S. 82 d. B. gemeldet, das Libretto dieser Oper sei von *Friedrich* nach dem französischen Le naufrage de la Méduse bearbeitet u. s. w. Nun

Digitized by Google

ist bereits im Jahre 1620 die Allgem. musikal. Zeitung S. 490 mitgetheilt, dass in Paris eine neue „Generaloper" unter dem Titel: „Der Schiffbruch der Medusa" aufgeführt worden sei, componirt von *Flotow* und *Pilatti*. — Die Musik, heisst es a. a. O., ist, wie französische Blätter berichten, nicht bedeutend und voll Reminiscenzen.

In Venedig ist *Giuseppe Verdi*, der in der neuesten Zeit so schnell bekannt gewordene Operncomponist, gestorben.

Donizetti, der nach Paris gekommen war, um für die dortige Académie royale eine grosse Oper zu schreiben, wurde bekanntlich von einer Gehirnentzündung befallen. Jetzt hat er in Gesellschaft eines Arztes Paris verlassen und sich nach Nizza begeben.

Am 10. Februar wurde in London die Antigone des *Sophokles* bei Hofe gelesen und dazu die Musik von *Mendelssohn Bartholdy* aufgeführt. Das Eindruck soll ein grossartiger gewesen sein.

In Altona ging am 11. Februar zum ersten Male, aber ohne ehen Furore zu machen, über die Bühne eine neue komische Oper: „Der Flüchtling oder das besiegte Vorurtheil," Buch von *Thiele*, Musik von *Kreszner*. Letzterer ist Musikdirector am Altonaer Theater.

Auf dem Theater zu Gotha erschien am 15. Februar eine neue Oper: „Zaire" (nach *Voltaire's* bekannter Tragödie dieses Namens bearbeitet). Obwohl auf dem Zettel weder Dichter noch Componist genannt war, wusste doch Jedermann, dass das Buch von *Tenelli*, die Musik von dem regierenden Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha war. — Eine eigentliche Kritik scheint die Oper noch nicht erfahren zu haben.

Am 18. Februar wurde in Wittenberg, bei der dreihundertjährigen Feier von *Luther's* Sterbetag, *Mozart's* Requiem aufgeführt. Ausser den ansässigen Sängern waren sämmtliche aus Halle und Dessau Viele gekommen, das Orchester wurde von der Dessauer Hofcapelle gebildet, und Capellmeister *Friedrich Schneider* leitete die Aufführung.

Das neueste *Berlioz*'sche Werk ist nun im Stich erschienen; es führt den Titel: Episode de la vie d'un artiste Symphonie fantastique en cinq parties,

Die in diesen Blättern öfters erwähnte Methode *Wilhem's* im Volksgesanguterrichte verbreitet sich in Frankreich immer mehr. Der Stadtrath von Paris hat sie in den dasigen Schulen eingeführt; eine Menge Provinzialstädte haben dies Beispiel nachgeahmt; in Seminarien, Collèges und ähnlichen Anstalten hat sie Eingang gefunden. Die Resultate sind im Allgemeinen überall dieselben: nach 15 bis 18 Uebungen von nicht langer Dauer können die Zöglinge jede Art von Musik lesen und vom Blatte singen; und wenn dies auch etwas übertrieben wäre, so ist doch so viel gewiss, dass man nach dieser Methode zugleich schneller zur Fertigkeit im Gesange gelangt, als nach der gewöhnlichen Lehrart. — Zur weiteren Verbreitung der *Wilhem*'schen Methode ist unter dem Namen Orphéon eine Sammlung classischer Tonstücke erschienen, zu welchen die Grundsätze der neuen Lehrart gleichsam angewendet werden sollen. Letztere selbst finden sich in der bei *Perrotin* zu Paris herausgekommenen Schrift: Méthode Wilhem, manuel musical à l'usage des collèges, des institutions, des écoles et des cours de chant. Es sind zwei Curse, und der Preis für beide ist 9 Fr. 50 Cent.

Ankündigungen.

In meinem Verlage ist so eben erschienen und das *erste Heft* an alle Buch- und Musikalienhandlungen, welche Bestellung machten, versandt worden:

Evangelisches
Choral-Melodieenbuch
von
M. Gotthardt Fischer.
Neue Ausgabe.

In 12 Heften à 10 Sgr. Auf sechs ein Freiexemplar.

C. W. Körner in Erfurt.

Demnächst verlässt die Presse:

Musikalische Aehrenlese.
Gediegene und effectvolle Orgelfugen zum Studium, Concertvortrag und zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste.
Herausgegeben von
C. Wilh. Körner.
Drei Bände. à 20 Sgr. netto.

Im Verlage von **Wilhelm Paul** in Dresden erschien so eben:

Brunner, C. T., Souvenirs de Beethoven. 3 Transcriptions en forme de petites Fantaisies pour le Piano sur des Motifs pius favoris de L. van Beethoven. Op. 86. Nr. 1, 2, 3. à 15 Ngr.

Hummer, F. A., Fantaisie de Salon pour Piano et Violoncelle sur l'Opéra: Alessandro Stradella de F. de Flotow. Op. 88. 1 Thlr.

Reisiger, C. G., Heimweh. Lied (vorgetragen von Herrn Pischek) mit Pianu. Neue Ausgabe für Sopran oder Tenor, für Alt oder Bariton. à 5 Ngr.

Neues Choralbuch.
Bei uns ist so eben erschienen:
Choral-Melodieen.
Vierstimmig begleitet und ausserdem mit einem zweiten bezifferten Basse versehen.
Für Kirche, Schule und Haus.
von
F. W. Markull,
erstem Organisten der St. Marien-Ober-Pfarrkirche zu Danzig.
Lexicon-Octav. broch. Preis 2 Thlr.
Danzig, den 13. Februar 1846.
Gerhard'sche Buchhandlung.

So eben sind erschienen:

Fünf komische Lieder
von **Aug. Schäffer.** Op. 12.
Für eine Singstimme und Piano oder Guitarre. à 3 Sgr.
Das Pfäffl'ein, Junggesellenlied, Der Doctor und sein Stock, Schinkenlied, Ehemann's Klage. Diese Lieder zeichnen sich durch Originalität aus und haben beim öffentlichen Vortrage des Herrn *Louis Schneider* allgemeinen Beifall erlangt.

Zugleich machen wir aufmerksam auf
Truhn's komische Lieder: *Spittellenis Klagelied, Die beiden Hasen.* à 5 Sgr.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikalienhandlung.

Digitized by Google

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sind zu beziehen:

Dr. Martin Luther's
deutsche
Geistliche Lieder,
nebst den während seines Lebens gebräuchlichen Singweisen,
herausgegeben von
C. von Winterfeld.
Mit eingedruckten Holzschnitten nach Zeichnungen von Strähuber.

Cartonirt. Preis 5 Thlr. Prachtausgabe 10 Thlr.

Dieses Werk, zur Säcularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst herausgegeben, wird daher noch in gutem Andenken sein.

Leipzig, den 18. Februar 1846.

Breitkopf & Härtel.

In unserem Verlage sind erschienen:

Die Barcarole.
Oper in drei Acten.
Musik von
D. F. E. Auber.
Vollständiger Clavierauszug.
Preis 7 Thlr.

Sechs Variationen
für die Orgel
über den Choral:
Christ der du bist der helle Tag,
von
Johann Sebastian Bach.
Preis 12½ Ngr.

Elf Variationen
für die Orgel
über den Choral:
Sei gegrüsset Jesu gütig,
von
Johann Sebastian Bach.
Preis 25 Ngr.

Christus am Oelberge.
Oratorium
von
L. van Beethoven.
Singstimmen.
Preis 2 Thlr.

Second Grand Trio
pour Piano, Violon et Violoncelle
composé par
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 66. Prix 3 Thlr. 15 Ngr.

Souvenir du Comte Ory de Rossini.
Fantaisie brillante
pour le Piano
composée par
H. Rosellen.
Op. 78. Prix 25 Ngr.

Leipzig, im Februar 1846.

Breitkopf & Härtel.

Bei **Fr. Friese** Nachfolger, **C. Bulang** in Stettin, ist erschienen und bei **B. Hermann** in Leipzig zu haben:

Flügel, G., *Grande Sonate* pour le Piano. Nr. 2. H moll. Op. 7. 1 Thlr 3 Sgr.

Allen Freunden gediegener Musik wird dies neue Werk des talentvollen Componisten angelegentlichst empfohlen.

Der Orgelbaumeister *Buckow* zu Hirschberg hat die von Hause aus schlechte, kurzeotavige und gänzlich unbrauchbar gewordene Orgel der evangelischen Stadtpfarrkirche zu Haynau in Schlesien gänzlich umgebaut. Der Unterzeichnete, welcher, von der Behörde aufgefordert, das Werk einer genauen Revision unterwarf, kann nicht umhin, Herrn *Buckow* hiermit ein öffentliches Wort der Anerkennung zu sagen. Die jetzige neue Orgel, 24 klingende Stimmen enthaltend, macht in einem Raume, der 40 Stimmen verträgt, dennoch eine brillante Wirkung, so wie andererseits die zarten Stimmen von lieblichem Character sind und zum Herzen sprechen. Die Arbeit ist von grösster Dauerhaftigkeit und Sauberkeit, die innere Eintheilung des Werkes so zweckgemäss, dass man bequem zu jeder Pfeife kommen kann; die Dichtigkeit der Windladen und Kanäle, so wie die prompte Ansprache auch der zartesten Stimmen sind besonders zu loben. Der Ton der Zungenstimmen ist rund und markig, namentlich macht Posaune 16 Fuss mit ihren starken Zungen, grossen Mundstücken und Körpern einen grossen, dem Ohre wohlthuenden Effect. Von den Labialstimmen wirken besonders füllend: Violon und Subbass 16 Fuss, so wie Doppelflaut 8 Fuss und Bordun 16 Fuss im Hauptwerk. Die Disposition der Orgel ist jetzt folgende: *Hauptwerk.* 1) Principal 8 Fuss, aus 14löthigem Zinn im Prospect. 2) Bordun 16 Fuss, von Holz. 3) Gemshorn 8 Fuss, Metall. 4) Doppelflaut 8 Fuss, Holz. 5) Fölliöte, 4 Fuss, obere Hälfte Zinn. 6) Octave 4 Fuss, Zinn. 7) Gemshornquinte 2⅔ Fuss, 3löthiges Zinn. 8) Superoctave, 2 Fuss, desgleichen. 9) Progressiv 3-, 4- und 5fach. 10) Cornett 5fach, aus 12löthigem Zinn, die tiefen conisch, die höheren cylindrisch mensurirt. *Oberwerk.* 1) Prästant 8 Fuss. 2) Salicional 8 Fuss, von feinem Principalzinn. 3) Flöte douce 8 Fuss, von Holz. 4) Principal, von feinem Zinn im Prospect, 4 Fuss. 5) Flauto dolce 4 Fuss, von Metall, gedeckt. 6) Mixtur 5fach. 7) Violine 2 Fuss. 8) Clarinet (Zungenstimme) 8 Fuss, Schallbecher von 14löthigem Principalzinn. *Pedal.* 1) Violon 16 Fuss. 2) Subbass 16 Fuss. 3) Violoncello 8 Fuss. 4) Bassflöte 8 Fuss. 5) Quint 5⅓ Fuss (nur in Verbindung mit Pedalkoppel anzuwenden). 6) Posaune 16 Fuss, Mundstück von Zinn, Zungen von Messing. Manual- und Pedalkoppel, 4 Bälge. Für Windlade und Pfeifen zu einem Unterwerk 32 Fuss ist Platz gelassen worden; die Anbringung dieser würdevollen Stimme steht bald in Aussicht. Diese Orgel ist des Baumeisters 36. Werk.

Breslau, den 12. Februar 1846.

Adolph Hesse, königl. Musikdirector und Oberorganist.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten März. **Nr. 9.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Frankfurt a. M. Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Die zwei Prinzen, Oper in drei Acten. Nach dem Französischen des *Scribe* und *Mélesville* von *F. G. Friedrich*. Musik von *Heinrich Esser*. Op. 15. Zum ersten Male aufgeführt beim königlichen Hoftheater in München den 10. April 1845. Mainz, bei Schott's Söhnen. Clavierauszug. Preis 9 Fl. 36 Kr.

Diese überaus gefällige und ansprechende, von entschiedenem musikalisch-dramatischen Talente zeugende Operette — denn mit einer solchen, und nicht einer völlig durchcomponirten Oper haben wir es hier zu thun —, durch welche uns der Componist, von dem wir bisher nur einige schätzbare Liedersammlungen kannten, auf das Freudigste überrascht hat, verdient es vor vielen anderen Werken dieser Art, ausführlicher besprochen und empfohlen zu werden. Wir wollen uns hier unserer diesmal in der That sehr angenehmen Recenseutenpflicht (denn es ist jederzeit peinlich, anstatt des Lobes, Tadel aussprechen zu müssen) in der Weise entledigen, dass wir, zu möglichster Ersparniss des uns zugemessenen Raumes, den Verlauf der reichbelebten Handlung in übersichtlichen Skizzen verfolgend, zugleich Bemerkungen über die Musik einflechten.

Der mit tüchtiger Theaterkenntniss und rühmlicher Gewandtheit von Herrn Friedrich bearbeitete Stoff ist der englischen Geschichte, und zwar dem Kampfe zwischen der weissen und rothen Rose, York und Lancaster, um den Thron entnommen.

Die in der Musik sehr gefällig und frisch gehaltene, durch eine materische Figur trefflich gezeichnete und getragene Introduction führt uns in das arbeitsreiche Atelier des ehrenvesten Kochs und Gastwirthes John Bred (Bass, komische Rolle). Den beim munteren, durch Chorgesang gewürzten Geschäftsgewühle vermissten Kellner Simnel (Tenor, die dankbare Hauptrolle der Operette) weiss das ihn liebende und von ihm geliebte Käthchen, Bred's Töchterlein, alsbald durch Anstimmen seines reizend melodiösen Lieblingsliedes „Artige Blondine" u. s. w. herbeizulocken. Im Nascheu eines Törtchens wird der muntere, kecke Gesell theils durch den erzürnten Prinzipal, theils durch den von draussen hereindringenden Ruf eines vorbeiziehenden Haufens der Gegenpartei: „Hoch lebe York!" unterbrochen, welches er kühn nach der in der Oper mehrfach wiederkehrenden Lieblingsweise der Lancasterpartei mit einem tapferen: „Lancaster hoch!" erwidert. Das hat von draussen her eine Fensterkanonade zur Folge. Während die Urheber derselben von dem tapferen Simnel, einem prächtigen Burschen, der überall das Herz auf dem rechten Flecke hat, in die Flucht geschlagen werden, sprechen Bred und Käthchen, vom Chore getragen, ihre Besorgniss, Jener um das Verderben seiner wohlbestellten Wirthschaft, Diese um den Geliebten aus, der indess bald als Sieger, von Einigen seiner Combattanten auf den Schultern hereingetragen, seinen Triumphgesang — eben wieder nach der bereits angedeuteten Lancaster-Weise — in einem frischen, muthigen Alla marcia anstimmt, welches sieberlich, eben so wie Käthchens vorerwähnte allerliebste Chansonnette, der Oper sogleich von vorn herein überall die Gunst des Publicums zuwenden wird. — Aber, o weh! Während des kriegerischen Getümmels hat man Braten und Backwerk im Ofen total vergessen. „Verbrannt ist Alles!" ruft Bred im gerechtesten Unwillen, und mit einem heftig polternden: „Pack' dich zum Teufel, du toller Wicht!" u. s. w., in welches Käthchen und Simnel vergebens mit flehender Einrede treten, wird Letzterer in Ungnaden auf und davon gejagt. Diese ganze Partie ist von dem Componisten sehr geschickt und glücklich angelegt und behandelt, und er hat auch da dramatisch wirksame Momente zu erbeuten gewusst, wo sie vom Dichter nicht unmittelbar an die Hand gegeben waren. So ist es ein sinniger Einfall zu nennen, wenn er z. B. am Schlusse dieser lebensvollen Partie, während Käthchen den Geliebten beklagt und Bred mit dem Chor zürnend und tobend im Più mosso, ⅔-Tact, auf Diesen einstürmt, ihn selbst seinen Leibgesang: „Lancaster ist's" u. s. w. in einzelnen Andeutungen wiederholen lässt. Es wird dadurch dieser Character sogleich Anfangs in seiner frischen Keckheit und Naturkraft scharf herausgestellt. In dem folgenden Dialoge zwischen Simnel und seiner herbeikommenden Mutter Martha stellt es sich heraus, dass sich derselbe in einer ziemlich misslichen Lage befindet. „Was mir fehlt?" ruft er aus. „Alles! Vermögen, Aussicht, ja selbst ein Vater. Wenigstens habe ich nie einen gekannt." Indess sucht ihn die Mutter durch das Versprechen zu beruhigen, ihn dennoch reich und glücklich zu machen — und ihm sein Käthchen zu gewinnen. Er baut nur wenig auf das Versprechen der zu Bred Abgehenden, und will eben verzweifelnd sich entfernen, als Käthchen ihm naht, um mit ihm die unversöhnliche Strenge des Vaters zu beklagen und unter Rückerinnerung an

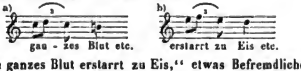
Digitized by Google

vergangene „wundersüsse traute Stunden“ von ihm Abschied zu nehmen, und das gibt denn ein gar hübsches Duett voll melodischen Zaubers und artiger harmonischer Wendungen und, so weit es sich aus dem Clavierauszuge errathen lässt, sehr artig instrumentirt, das sicherlich überall zu grosser Popularität gelangen wird. Die zärtliche Abschiedsscene — Simnel hat so eben von Käthchens naiv ertheilter Erlaubniss: „So komm' denn und küsse mich! Dies schadet Niemand, glaube ich“ Gebrauch gemacht — wird durch Bred und Marthe unterbrochen, und Jener überrascht das Pärchen durch die „Erlaubniss zu seiner Verbindung.“ Während Marthe abgeht, „um die Mitgift zu besorgen“ und Bred mit Käthchen sich entfernt, um den Verlobungsschmauss zu beschicken, findet Simnel Zeit, seine theils ernsten, theils heiteren hochzeitlichen Gefühle und Vorempfindungen in einer vom Componisten trefflich ausgestatteten Arie auszusprechen, wie denn überhaupt diese Rolle in der ganzen Operette sehr reich bedacht ist. Hierauf erscheint Lord Lincoln (Bariton) und Richard Simon (Bass), welche sich gesprächsweise ihre Bemerkungen über des „lustigen Vogels“ frappante Aehnlichkeit mit ihrem, im Tower gefangen sitzenden Prinzen mittheilen, dessen Befreiung durch Hauptmann Tomwill, einen rauhen Kriegsmann, sie so eben mit gespannter Erwartung entgegensehen. Anstatt des Prinzen bringt ihnen aber Tomwill (Bass) die Schreckensbotschaft von seinem Tode, welche von den drei Verbündeten in einem dramatisch reich belebten Terzett anfangs beklagt, sodann aber durch den verwegenen, mit froher Siegesbotschaft beschlossenen Plan compensirt wird, Simuel au des verstorbenen Prinzen Warwick Stelle unterzuschieben und ihn an die Spitze des Heeres zu setzen. Lincolm weiss es dem bestürzten Bräutigam bald hinlänglich plausibel zu machen, dass er nicht Simuel, sondern Prinz Warwick sei, und Dieser findet sich, obgleich ihm die Vereitelung seiner Hochzeit mit dem in bräutlichem Schmucke herbeikommenden Käthchen nicht sonderlich behagen will, bald genug in sein neues Prinzenthum, wird auf einmal gut Yorkisch gesinnt, empfängt die Huldigung seiner Parteigenossen und entschliesst sich, von kriegerischer Begeisternug entflammt, während Bred, Käthchen und die Hochzeitsgäste den Schmerz vereitelter Hoffnung aussprechen, das Heer zum Kampfe zu führen. Nur ungern versagen wir uns die weitere Zergliederung dieses lebensvollen, an dramatischen Effecten und schlagenden Contrasten reichen, durch kräftige Chor- und ansprechende Solopartieen gehobenen Finale, welches auf dem Theater von guter Wirkung sein muss.

Der zweite Act führt uns in das Schloss der Herzogin von Durham, welche in einer ausgezeichnet schönen, in einem edlen Style geschriebenen, zumal im Allegrosatze sehr schwungreichen Arie Anfangs ihre zärtliche Besorgniss um ihren erwarteten Verlobten, den Prinzen von Wales (Tenor), und, als sie endlich seines Rosses beflügelten Lauf vernommen, den Jubel ihres Herzens ausschüttet. An künstlerischem Werthe, wie an schlagendem Eindrucke streift dieses Musikstück ziemlich nahe an Weber's Agathenarie und dürfte daher leicht sich eines umfassenden und andauernden Beifalls zu erfreuen haben. Dass der Componist hier einen Theil des dem Clavierauszuge in löblicher Weise vorgedruckten Textes bei Seite gelassen, können wir nur billigen. Die Arie hat dadurch an sicherer Haltung und Abrundung gewonnen. Im Dialog erklärt nun der Prinz der Geliebten, dass er in der Dunkelheit der Nacht seinen untergeschobenen, aber gefährlichen Gegner habe heimlich umstellen lassen, und indem er sich beurlaubt, um seinen Operationsplan zur Ausführung zu bringen, entspinnt sich ein schönes, schwungreiches Duett, welches plötzlich vom Chore der hereinstürzenden Dienerschaft der Herzogin durch den Schreckensruf unterbrochen wird: „Entflieht! Wir sind verloren! Schon rüttelt an den Thoren der Feinde Schaar“ u. s. w. Die Feinde brechen, nachdem der Prinz kaum Zeit zur Flucht gewonnen, herein, und ihr Siegesruf, verbunden mit dem Wehgeschrei der Schlossbewohner, gibt dann wiederum eine sehr belebte musikalische Partie. Simnel erscheint mit seinen Kriegern. Er hat mittlerweile schon ganz tüchtig commandiren gelernt, weiss sich indess doch noch nicht so ganz in seine Prinzlichkeit zu schicken und präsidirt im Gespäche mit der Herzogin, deren Schloss er vor Plünderung edelmüthig bewahrt, in allerlei komische Verwickelungen. Plötzlich erscheint Tomwill mit dem als Falkner verkleideten Prinzen, den er auf der Flucht ergriffen hat, und will ihn, als vermeintlichen Spion, sofort erschossen sehen. Simnel examinirt den Gefangenen unter vier Augen, findet Wohlgefallen an ihm — und will ihn, ergötzlich genug, in seine Dienste nehmen. Die Herzogin unterbricht diese komische Scene durch die Einladung zur Tafel, aber auch hier will Simnel den Schwarm der ihm im Chore huldigenden Dienerschaft entfernt wissen und nur vom Prinzen bedient sein, welches diese selbst und noch mehr die Herzogin in die äusserste Verlegenheit versetzt. Ein hier folgendes, in den fortlaufenden Fluss der Musik sich einreihendes Terzett, in welchem die Herzogin ihre Furcht, Simnel seine joviale Tafellaune und seine Siegesbotfuungen, der Prinz seine Wuth aussprieht, ist desshalb weniger gelungen zu nennen, weil die Stimmen zu friedlich und characterlos mit einander fortgehen. Hier wäre eine freiere polyphone Bewegung derselben am rechten Orte gewesen. Ergötzlich ist die verschiedene Anwendung, welche das von Simnel's Kriegern hinter der Scene gesungene „Heil unserm König, Heil!“ bei der Tischgenossenschaft findet. Ein patriotisches Terzett (Herzogin, Simuel und der Prinz gibt dieser Scene einen würdigen Abschluss. Bred und Käthchen treten auf. Des Ersteren Bitte um Wiederherstellung seines ausgeplünderten Etablissements wird von Simnel allergnädigst gewährt; da aber Käthchen in einer originell bitter-süssen und naiven Arietie erklärt: „Des Vaters Befehlen gehorch' ich mit Schmerz; wen er mir erwählen, dem geh' ich mein Herz; das heisst: er wird geliebt, geehrt, wenn's Euer Gnaden nicht verwehrt“ u. s. w., da erwacht seine Eifersucht und es entspinnt sich ein Quintett, eines der interessantesten, aber auch schwierigsten Stücke der ganzen Operette, in welche die Betheiligten ihre sich so mannichfach durchkreuzenden Empfindungen aussprechen. Im Dialog ertheilt der arme gepeinigte Simnel doch noch nolens volens sein Einwilligung zu Käthchens anderweiter Verlobung — als plötzlich geräth die Herzogin, um vielleicht auf die

Digitized by Google

Weise den Prinzen desto sicherer zu seinem Heere zurückzubringen, auf den Gedanken, diesen selbst für Käthchen's neuen Verlobten auszugeben. Dieser neue Knoten der Verwickelung wird indess durch Lincolm's Dazwischenkunft sofort zerhauen. Von ihm wird, womit das Finale beginnt, der Prinz sofort erkannt, dessen Tod seine Gegner stürmisch verlangen. Simnel befiehlt dagegen mit ritterlichem Edelmuthe, ihn sogleich frei zu lassen. Lincolm, darüber in Wuth gerathend, will Simnel niederstechen. Die Herzogin fällt ihm hindernd in den Arm. Alle vereinigen sich zu einem sechsstimmigen Vocalsatze, zu welchem auch noch der Chor tritt, in welchem aus aber die Triolenfigur auf die Worte:



„Mein ganzes Blut erstarrt zu Eis," etwas Befremdliches und Unpassendes zu haben scheint. Der Schreck und das Entsetzen spricht in kurz herausgestossenen, abgebrochenen Lauten. „Seht, unser Ruhm heischt edle Thaten" u. s. w. singt Simnel in einer schönen, späterhin noch einmal in der Musik wiederkehrenden Stelle. Die Mehrzahl der anwesenden Krieger billigt sein edles Verfahren gegen den Prinzen. Der wüthende Lincolm wird durch auf ihn gezückte Dolche gezwungen, vor Jenem fussfällig Abbitte zu thun, und darauf begnadigt, und in einem mächtigen, kriegerisch feurigen Chore ermannen sich Alle zum bevorstehenden Kampfe. Dieses dramatisch reich belebte Finale bildet den Culminationspunct der Operette, und der Componist hat offenbar — und gewiss nicht ohne glücklichen Erfolg — seine besten und reichsten Mittel daran verwendet.

Der dritte Act wird durch eine sehr artige, allein etwas zu weit ausgedehnte Arie des mittlerweile zum Küchenmeister avancirten John Bred eröffnet, in welcher er mit komischem Pathos, barrend auf die Gäste für seine wohlservirte Tafel, seine ausgezeichneten Verdienste herausstreicht. Lincolm und Richard treten ein, verschmähen indess zu seinem grossen Aerger die Freuden des bereiteten Mahles. Sie haben Anderes vor — Verrath an dem von ihnen selbst geschaffenen, aber ihnen über den Kopf gewachsenen falschen Prinzen, den sie an den ächten auszuliefern beschliessen. Auch haben sie einen Soldatenaufstand erregt, der mit dem Geschrei nach Sold auch wirklich losbricht, indess von Simnel, und zwar zum Theil durch erzwungene Anlehen aus dem Seckel der Verschworenen selbst, bald wieder gestillt wird, der dafür, wie billig, sein Lehehoch vom Chore der Soldaten empfängt. Eine in musikalischer Hinsicht interessante Partie, in welcher es an komischen Zügen nicht fehlt. Simnel dictirt hierauf dem verrätherischen Lincolm die Dispositionen des zu verfolgenden Operationsplanes, welche Dieser, auf des Ersteren Unkunde im Lesen bauend, verfälscht. Alle eilen hinweg, um die untergeschobenen Ordres zu vollziehen. Der geplagte Pseudoprinz, allein zurückbleibend, beklagt in einer schönen Romanze den Verlust seines Lehens- und Liebesglückes. Käthchen erscheint, um ihre vom Vater noch für denselben Tag beschlossene Verbindung mit dem Jagdaufseher Iveton anzukündigen. Es entspinnt sich zwischen ihr und dem unglücklichen Simnel ein von dem Componisten trefflich ausgestattetes Duett, in welchem Beide die Trennung ihres Liebesbundes beklagen. Kätheben wird von dem besorgten Vater hinweggeführt, der aus gutem Grunde die beschlossene Vermählung zu beschleunigen für dienlich erachtet. Frau Martha kehrt von ihrer Reise, die sie zur Erhebung der Mitgift unternahm, zurück. Da sie von dem Avancement ihres Sohnes zum Prinzen noch nichts weiss, gibt es einen ergötzlichen Dialog zwischen Beiden, in dessen Verlaufe zufällig Lincolm's Verrätherei entdeckt wird, den — zu ihrem grossen Erstaunen — Simnel zu arretiren und nebst Richard aufzuknüpfen befiehlt. Sie meint, Simnel habe den Verstand verloren, und bittet die eintretende Herzogin, ihr zu helfen, ihm den Kopf wieder zurecht zu bringen. Die Herzogin wünscht eine Stunde Waffenstillstand und ein geheimes Gespräch für den ächten Prinzen. Nachdem Beides genehmigt worden, erfährt Simnel durch Martha, dass er der Sohn eines Oberintendanten sei, der den früheren Fehltritt jüngst durch gesetzliche Trauung mit ihr gesühnt habe. Mit freudigster Ueberraschung vernimmt es Simnel und entlässt die Mutter, um eiligst sein Käthchen herbeizuholen, welches nach einem kurzem Duett zwischen ihm und der Herzogin, womit sich das Finale eröffnet, von ihm als Braut begrüsst wird, eine Wendung des Geschickes, für welche Alle einmüthiglich den Himmel preisen. Dem erscheinenden ächten Prinzen erklärt der untergeschobene aufrichtig den Betrug, in welchen er wider Wissen und Willen verflochten worden, und huldigt ihm als Unterthan. Alle stimmen in vollem Chore in Simnel's kriegerisch-freudiges Lancasterlied, mit welchem sich die Operette, welche überhaupt aus dreizehn zum Theil sehr umfangreichen Nummern besteht, in gefälliger Weise abschliesst.

Schon aus dieser dürftigen Skizze wird man hoffentlich hinreichend erkennen, wie reich diese Operette an dramatischen Lebensmomenten und an zur musikalischen Behandlung wohl geeigneten Situationen ist. Der Componist hat sie in der Hauptsache mit ausgezeichnetem Talent und Geschick zu benutzen und anszubeuten gewusst und dabei Kenner und Laien gleich gut bedacht; denn bei allem Melodieenreize, durch welchen sich dieses Werk vor vielen anderen der neuesten Zeit anszeichnet, finden sich so viele interessante Modulationen, geistvolle Wendungen und Einfälle, dass Referent mehrere Wochen lang immer wieder mit neuer Lust zu dem Werke zurückkehrte, welches, bei im Ganzen unerheblichen Mängeln — zu den angeführten könnten wir noch einige andere, wie z. B. den zu häufigen Gebrauch gewisser Lieblingsfiguren des Verfassers in der Instrumentalbegleitung, vorzüglich beim ⁶/₈-Tacte, fügen — überwiegender Vorzüge und vor Allem einer gewissen anmuthigen, ungekünstelten Frische sich zu rühmen hat, während dem Verfasser keineswegs die Fähigkeit zum höheren, kräftigeren Aufschwunge fehlt. Er hat sie in mehreren dazu Gelegenheit bietenden Partieen, wie z. B. in der ausgezeichnet tüchtigen Arie der Herzogin, auf das Beste bethätigt.

Die Ouverture, aus zwei Motiven der Oper mit weit mehr Fleiss und Geschick zusammengewebt, als man es

Digitized by Google

neuerdings zu finden gewohnt ist, dürfte, so weit es sich aus dem Clavierauszuge beurtheilen lässt, im Orchester von brillanter Wirkung sein. Im Allgemeinen könnte man wohl sagen, dass der Opernstyl des Verfassers eine leichte französische Grazie athme; allein sie erscheint mit so vielen kernhaften deutschen Elementen vereinigt, dass wir Herrn Esser Unrecht thun würden, wenn wir behaupten wollten, er habe sich vorzugsweise nach französischen Mustern gebildet. Der Dialog der Operette, in welcher es übrigens an poetischen Licenzen und einigen Unwahrscheinlichkeiten nicht fehlt, ist leicht und fliessend gehalten, nicht ohne Humor und bietet manches feine und derbe Witzwort, ohne jedoch nur an einer Stelle in's Niedrige und Gemeine zu verfallen. Das Textbuch gehört unstreitig zu den hübschesten und amusantesten unter den neuerdings componirten. — Die Ausstattung ist des Werkes durchaus würdig. Dr. *Ifn.*

H. C. Lumbye's Tänze.

In Orchesterstimmen und in Clavierauszügen für 2 und 4 Hände. Nr. 1—13. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Wohl mag es eine seltene Erscheinung sein, in einer Musik benrtheilenden Zeitschrift eine Recension über neu erschienene Tänze zu lesen. Gleichwohl ist der Tanz, als Composition, eben so gut ein Theil der musikalischen Literatnr, wie jedes andere Erzeugniss der musikalischen Mnse. Was würde denn unsere tanzlustige Jugend dazu sagen, wenn man diesen Zweig jener vernachlässigen wollte? Ist nicht oft ein in's Ohr fallender und zum Tanzen anregender Walzer oder Galopp mehr werth, als die so häufig vorkommenden krankhaften Auswüchse der neueren Zeit? Die Musik gehört der weltlichen Lebenslust eben so gut, wie dem Concertsaale und der Kirche an; warum also vornehm die Achsel zucken bei der Erscheinnng einer neuen Tanzcomposition? Solchen Achselzuckern kann man getrost znrufen: Haben unsere Heroen der Musik nicht auch Tänze geschrieben, die zu ihrer Zeit ihren Ruhm mit begründen halfen? Gibt es nicht noch heutigen Tages Componisten, welche als Clavierspieler trotz ihrer technischen Fertigkeit nicht im Stande sind, einen Tanz im Tempo zu spielen, noch weniger die Fähigkeit besitzen, einen guten Tanz zu componiren nnd denselben gut zu instrnmentiren?

Lanner nnd Strauss haben in neuerer Zeit dem Walzer eine neue Form gegeben nnd ihm gewissermaassen eine Geltung dadurch verschafft, dass sie fünf bis sechs noch überdies mit Introduction nnd Coda versehene Walzer an einander reiheten und zu einem Ganzen verschmolzen, um den alten Schlendrian über den Haufen zu werfen und dadurch einer störenden und das Ohr beleidigenden Monotonie zu begegnen. Diese Reform äussert sich zweitens hanptsächlich in der Instrumentation. Früher instrumentirte man einen Tanz gewöhnlich blos siebenstimmig (zwei Violinen, Flöte, Clarinette, zwei Hörner und Bass). Die jetzige Besetznng verlangt zwei Violinen, Bratsche, Violoncello nnd Contrabass, ein oder zwei Flöten, zwei Clarinetten, Oboe, Fagott, zwei Hörner und zwei oder vier Ventiltrompeten, Posaune, Pauken, kleine oder grosse Trommel, Triangel u. s. w. Mit diesen Neuerungen haben Lanner nnd Strauss wahrhaft Epoche in ihrem Genre gemacht, und noch keinem der nenesten Tanzcomponisten ist es seitdem gelungen, ihnen den Rang streitig zu machen.

Um so mehr ist es hervorzuheben, dass die uns in der Originalpartitur, den gedruckten Orchesterstimmen nnd den Clavierauszügen vorliegenden Tänze des dänischen Tanzcomponisten C. H. Lumbye in Copenhagen (der ein ausgezeichnetes Musikchor leitet), dreist mit den Compositionen jener Wiener Walzerkönige in die Schranken treten können. Die Melodieen der Lumbye'schen Tänze sind originell, reich und effectvoll instrumentirt, alles Erfordernissen einer guten Tanzmnsik entsprechend, nnd — tanzbar. Das eigenthümliche derselben beruht auf leicht fasslichen, äusserst gefälligen, dennoch piqnanten und melodieureichen, aber keineswegs ermüdenden Rhythmen. Wir wollen die verschiedenen Nummern mit kleinen Bemerkungen vorführen.

Nr. 1. Les Souvenirs de Paris, Polka, Walzer und Galopp. Die Zusammenstellung dieser Tänze ist als neu anznsehen, und besonders als Cotillon gut zu gebrauchen. Die Polka (A dur) zeichnet sich durch ihre, dem Character dieses Tanzes entsprechenden Figuren, so wie durch gefällige, doch nicht gewöhnliche Melodie vortheilhaft aus. Hierau reiht sich der aus fünf Nummern bestehende Walzer, dessen äusserst ansprechende, hebende Melodieen geschmackvoll instrumentirt sind. Dann folgt nach einem viertactigen Trompetenruf ein Galopp als Finale, der durch interessante und eigenthümliche Rhythmen sich geltend macht. — Nr. 2. Eine Sommernacht in Dänemark, Galopp. Den Titel dieses Galopps rechtfertigt die Tonmalerei der Introduction (E moll), das Unheimliche einer finsteren Nacht schildernd, bis die Glocke Eins schlägt, wonach alsdann sich die Sonne durch die finsteren Wolken drängt und endlich in ihrer ganzen Glorie erscheint (H dur, Fortissimo). Die Trompete ladet hierauf znm Galopp (E dur) ein. — Nr. 3. Carneval de Paris, Polka (A dur). Für Diejenigen, welche Polka und Schottisch lieben, eine sehr willkommene Gabe. — Nr. 4. Erinnerung an Wien, Walzer (A dur). Nach diesem Walzer werden die tanzlustigen Wiener eben so gern tanzen, als nach denen ihres beliebten Strauss. — Nr. 5. Donau-Blumen-Quadrille (G dur). Unter diesem Titel finden wir einen Contretanz mit gefälligen Melodieen, ganz dem Character der aufeinanderfolgenden sechs Nummern: Pantalon, L'Eté, Ponle, Trénis, Pastonrelle und Finale entsprechend. — Nr. 6. Tivoli-Bazar-Galopp. Voller Feuer und Leben und zum Tanze einladend. — Nr. 7. Gruss an die Heimath, Walzer (A dur). Nach einer kurzen Einleitnng folgt der Walzer, durch schöne Melodie und effectvolle Instrumentation sich auszeichnend. — Nr. 8. Corsicaner-Galopp (Fis dur). Im Clavierauszuge ist dieser Galopp der leichteren Ausführbarkeit wegen nach F dur transponirt. Uebrigens ist er mit vollem Rechte als originell zu bezeichnen. — Nr. 9. Leopoldinen-Polka (E dur). Sie zeichnet sich durch liebliche, eigenthümliche Melodieen aus nnd ist dem Character der Polka angemessen. — Nr. 10. Militär-Galopp (E dur). Der Anfschrift vollkommen genügend. In der Coda nach den ersten

Digitized by Google

vierundzwanzig Tacten erscheint eine Melodie in A dur, während dessen vier Trompeten ein bekanntes Cavalleriesignal vortragen, welches sehr effectvoll mit jener zusammengestellt ist. Auch im vierhändigen Clavierauszuge ist das Signal recht geschickt angebracht, fehlt aber im zweihändigen. — Nr. 11. Fontaine-Walzer (Edur). Die Fontaine wird durch eine besondere Vorrichtung mit Rauschgold in der Introduction, dem Walzer Nr. 3 und im Finale dargestellt. Doch würde dieser Walzer auch ohne diese Zuthat seine Wirkung nicht verfehlen. — Nr. 12. Fest-Galopp. Auch diese Nummer steht den früheren an Gehalt nicht nach. — Nr. 13. Nordische Studenten-Polka. Ansprechend und unterhaltend. Im Trio hat der Triangel im vierten, achten und zwölften Tacte Solo, was wohl ein Signal für den Wirth sein soll, um den durstigen Kehlen Labung zu bringen.

So wünschen wir denn von Herzen diesen Tänzen die Anerkennung, die sie verdienen, damit dem Componisten nicht der Muth für fernere Erzeugnisse benommen werde. Die Bearbeitungen für das Pianoforte zu zwei und vier Händen sind gelungen zu nennen und leicht auszuführen. Die Ausstattung ist elegant und lässt nichts zu wünschen übrig.

Nachrichten.

Frankfurt a. M. Musik vom 1. November bis zum letzten December 1845.

Oper. Concert. Museum. *Vieuxtemps. Therese u. Marie Milanollo.*

Das Verdienstlichste im Felde der Oper war, dass *Guhr Spohr's* „Zemire und Azor" wiederum in Scene setzte und die Rose dieses wahrhaften Blumenbeetes von Melodieen durch unsere *Capitain* repräsentiren liess. Die Sängerin dieser Partie ist zu solchen Characteren wie geboren und dürfte darin nicht leicht eine Rivalin finden. Als sie mit der Rose in der Hand einen Schritt vortrat und das Ritornell des Orchesters begann, schien es, als bereite sich das Publicum zu einem lang entbehrten Wiedersehen vor, und als die Romanze endigte, löste sich das Gefühl der Lust in jenem anhaltenden Applaus auf, der nie missdeutet werden kann. Die übrige Besetzung zeugte von der Achtung für das Werk; denn unsere ersten Künstler waren darin beschäftigt, und die neuen Decorationen und Maschinerieen konnten den Reiz des Ganzen nur erhöhen. Für jeden Darsteller des Azor mag es eine schwierige Lösung sein, die Hässlichkeit desselben gleichsam in das Gebiet der Aesthetik zu ziehen, und Herr *Caspari* schien sich manchen reiseuden Virtuosen zum Muster genommen zu haben. Wenigstens erinnerte er mit seinem langen Haupthaar, seinem Bart, seiner Blässe und seinen Krallenfingern daran. — Die „Judin" und „Die Favorite" waren nicht weniger nachhaltige Erscheinungen, obgleich bei uns die Eigenheit herrscht, Werke, die gefallen, der Sehnsucht aufzubewahren. In den beiden Titelrollen zeigte Fräul. *Capitain*, dass unsere Furcht, sie zu verlieren, ungegründet war, da ihre Stimme die frühere Fülle und Sonorität wieder erlangt hat. — Eine andere Oper, die man auch nicht täglich hier hört, war der alte „Kalif von Bagdad," den nur Herr *Scharpff* — noch immer unser Gast — nicht zu verjüngen verstand. — „Trilby" ist eine Operette in einem Act (nach *Scribe* von *Both*) und von dem Sohne des durch seine Clavieretuden bekannten *Aloys Schmitt* componirt. Das Libretto ist ohne Interesse, die Musik aber verdient die Anfmerksamkeit des Kenners, obgleich sie dem Publicum wenig zusagte. Doch wollte ich wünschen, diese Musik hätte etwas weniger Theorie, dafür aber mehr Praxis und Elastizität. Einem jungen Menschen verzeiht man weit eher ein muthwilliges Anschlagen, so dass es tüchtige Funken gibt, als den Zopf. Die Composition dieses Operettchens ist durchdacht, sorgfältig gearbeitet, hier und da sogar characteristisch, und in diesen Beziehungen achtungswerth. Aber es fehlt ihr die frische blühende Natur und der jugendliche muthige Geist, der, unbekümmert um Herkömmliches, sich selbst die Bahn bricht, sich selbst Regeln schafft. Uebrigens ist sie auch nicht frei von Dageweseuem, und die Ehrfurcht vor *Boieldieu* hat den jungen Mann wohl zu weit geführt. Wenn sie dabei nicht dankbar für den Sänger ist, so theilt sie nur das Loos mit den Operncompositionen mancher deutschen Veteranen, die doch in Erfahrungen ergraut sind. Jedenfalls zeigt sich hier ein Talent, das blos zur Natur zurückgeführt werden muss, um für die Zukunft fruchtbar zu wirken. Das Operettchen wurde nach mehreren Generalproben zwei Mal mit grosser Sorgfalt gegeben und der jugendliche Componist gerufen. — Als Belisario sahen wir *Conradi*, dem wir bei all' seinen Verdiensten und seiner grossen Beliebtheit dennoch rathen, sein volles Organ nicht an so hochliegende Partieen zu wagen. Freilich besitzen wir gegenwärtig keinen Baritonisten (denn Herr *Gundy*, noch für Jahre hinaus mit steigender Gage engagirt, wird durchaus nicht mehr beschäftigt); allein die Originallage des Bariton hat sich noch immer an dem Basse gerächt, der sein Gebiet erobern wollte; und, als Studium genommen, wäre das Opfer unfruchtbar. — In Herrn *Basse*, einem hiesigen Dilettanten, hat man sich einen Baritonisten heranziehen wollen, allein diese Bemühung ist gescheitert. Herr *Basse* sang zwei Mal den Jäger im „Nachtlager" und den König in der „Favorite" als erste theatralische Versuche; allein die glänzenden Erfolge haben seine Gönner veranlasst, ihn nach Wien zu schicken, um sich dort vollends auszubilden. — Gegenwärtig richtet die Direction ihr Auge auf einen jungen Mann aus einer angesehenen hiesigen Familie, Herrn *Kelchner*, der neben angenehmer Persönlichkeit und wissenschaftlicher Bildung eine vorzügliche Baritonstimme besitzt. Allein während die Aehre reift, fehlt es uns am täglichen Brot. — Einen Ausweg aus dramatischen Nöthen zeigt uns gewöhnlich *Räder's* „Weltumsegler wider Willen" mit der Musik von *Canthal*, worauf viel Scenerie verwendet wurde und worin unser *Hassel* wahrhaft gross ist. Diese Posse macht volle Häuser, während Hamlet, der kürzlich einmal dieselbe schnell vertreten musste, leer blieb.

An Concerten war ein solcher Ueberfluss, dass das ohnehin geplagte Orchester fast die Geduld verlor. Früher warfen diese Concerte Emolumente für dasselbe ab,

Digitized by Google

jetzt werden sie als Theaterdienst betrachtet, welcher dadurch reichlich verdoppelt wird. *Vieuxtemps* gab mehrere Concerte mit vielen Proben, welche seine schwierigen Compositionen veranlassten. Schon sein berühmter Name sollte ein Attractionspunct für unser Publicum gewesen sein, und schon des guten Tones wegen hätte man die Casse stürmen müssen. Allein der Fraukfurter thut sich niemals moralische Gewalt an, und wozu er nicht Lust hat, dazu bewegt ihn keine Rücksicht. Weshalb auch spielte dieser Künstler nicht allgemein verständliche Sachen, warum huldigte er nicht dem Joeus mit der bunten Jacke? weshalb trug er nur selbständige Violinwerke vor — ich möchte sie Symphonieconcerte nennen — und blieb immer nur auf der ernsten Kunsthöhe? Die Antwort mag er in seiner eigenen Brust finden, aber seine Casse hat nicht dabei gewonnen. Mit einem Worte, das Theater war nur schlecht besucht, und wie ihn auch unsere Künstler auszeichneten — populär wollte er nicht werden. Ihm auf den Fersen folgten die italischen Geigenmädchen, und bewiesen, dass es nicht das Instrument war, das im Preise gesunken ist, denn — wider Erwarten — waren alle ihre Concerte so stark besucht, dass sie noch drei oder vier derselben zum letzten Male geben mussten. Wenn auch ich die Meinung Vieler theilte, dass bei den ewigen Kreuz- und Querzügen dieser Kinder der Spiritus verraucht und in der leeren Gewohnheit des Mechanismus nur das Phlegma übrig geblieben wäre, so hat das seinen Grund in der Natur der Sache und in der Erfahrung. Allein schon im ersten Concerte erkannte ich mit Freuden meinen Irrthum. Dieser Kinder Geist ist nicht eingeschrumpft im Tretmühlengange des Concertgebens. Sie sind in jeder Beziehung fortgeschritten. Hier ist nichts Erzwungenes, nichts Beengendes; denn frei und fröhlich jubelt das Herz dieser Mädchen der Geige zu, wie der unverdorbene Mensch der Natur, und ich bin überzeugt, würde man ihnen dieselbe nehmen, sie würden den Blumen gleichen, denen man das Sonnenlicht entzog. Eben so erkenne ich das sympathetische Leben beider Geschwister und ihren inneren unzertrennlichen Zusammenbang. Denn wenn sie in unnachahmlicher Correctheit mit einander hinaufwirbeln bis zu den höchsten Chorden, dann plötzlich einhalten, um dann neckend, fast koboldartig verwegene Sprünge zu machen, und so in den bizarrsten Rbythmen auch nie ein Haar breit von einander weichen, so ist das nichts Eingeschultes und Eingetrichtertes, nichts durch Zeit und Mühseligkeit qualvoll Erworbenes. Nein, das ist das Verschmelzen zweier in einander verwebten Naturen, das ist die innigste Harmonie verschwisterter Seelen. Sie können nicht anders, man bört es ihnen an, denn sie spielen, ohne sich Zeichen und Winke zu geben, völlig unabhängig von einander, und was die Eine thut, dazu ist die Andere gleichsam moralisch gezwungen. Wer sich einen sinnlichen Begriff von dem Seelenleben des holden Schwesternpaares Rose und Blanche machen will, das *Eugen Sue* in seinem ewigen Juden so schön beschreibt, der höre *Therese* und *Marie* geigen. Wenn Diese Solo spielend vortritt und Jene einen halben Schritt zurück ihr zur Linken steht, sie klug überwachend, und unhörbar alle Gänge mit ihr macht, so ist das keine Anmassung, wie man unrichtig schon behaupten wollte — es ist eben das, was bei dem Anschlage des Dreiklanges die Octave mitklingen macht. Es ist die geheime Verwandtschaft des Accords, der auch im moralischen Leben geheime Fäden zieht. Würde *Marie* von *Theresen* nicht überwacht, es dürfte ihr das belebende Princip zu ihrem Spiele fehlen. Mit dem, was und wie oft sie gespielt haben, wie sich ihr Repertoir erweitert und ihr enormes Gedächtniss geschärft hat — denn Beide spielen alle Piecen auswendig — wie oft sie gerufen worden u. s. w., mit alle Dem will ich die Spalten dieser Blätter nicht füllen; denn das werden wir in allen Journalen wiederholt finden, die von hier bis Petersburg, wobin sie bis zum Frühjahr pilgern, gedruckt werden. Ich wollte nur des psychologischen Einflusses erwähnen, den diese kleinen Priesterinnen der Tonkunst auf mich gemacht haben. Nur darf ich der Quartette (von *Beethoven* das sechste aus B dur und das zehnte aus Es dur) nicht vergessen, die sie im Saale des russischen Hofes unter Mitwirkung des Bratschisten Herrn *Posch* und des Violoncellisten Herrn *Eisner* (Sohn) gaben, und welche alles ihren vorhergegangenen Leistungen die Krone aufsetzten. Alles, was ich so eben von dem inneren Zusammenhange ihres Spieles sagte, concentrirte sich hier, ohne auch nur ein Atom der mechanischen Correctheit zu verletzen, die diesen Kindern so in's Blut getreten ist, dass es für sie nicht Schwierigkeiten gibt und sie, keine Furcht kennend (die nur zu oft die Seele des Veteranen zusammensebnürt), Alles, was sie spielen, mit heiterer Freibeit aus sich herausschaffen. Diese Kinder sind für die Kunst geboren und ihre Mission ist noch nicht vollendet.

Weitere Concerte gaben *Wolff* und *Eliason*. Das erste, in Vereinigung mit der Direction, im Theater war nur mässig besetzt, das zweite im russischen Hofe aber übermässig gefüllt. *Eliason* verstand es, alle Register zu ziehen und durch ein interessantes Programm im englischen Styles das Publicum aus seiner Apatbie für Concerte zu reissen. Die Leistungen beider Künstler haben wir rühmlichst zu besprechen schon öfter Gelegenheit gehabt. Im weiten Saale der Gesellschaft Soerates gaben *Vieuxtemps* und *Guhr* eine Soirée, deren Erlös zu einer Christbescheerung für Kinder armer Eltern verwendet wurde, und dieser schöne Zweck wurde reich belohnt. *Guhr* spielte selbst das Quintett von *Beethoven*, Es dur, und ausser *Vieuxtemps'* Spiele stachen noch hervor Ensembleszchen aus Cosi fan tutte und *Neeb's* Andreas Hofer. Auch erregte eine Ballade „Des fremden Kindes heil'ger Christ" von *Rückert*, von einem Dilettanten componirt (einem jungen Manne aus einer unserer angesehensten Familien), Aufsehen.

Der seit einem Jahre bestehende israelitische Gesangverein, unter Herrn *Hecht*, „Frohsinn" genannt, gab seine erste öffentliche Darstellung im Saale des Wolfseck. Hohe Tenore und feuriger Vortrag zeichnen diesen jungen Verein aus, dem wir das beste Gedeihen wünschen.

Der Geiger *Stern* (ich glaube aus Carlsruhe) spielte zwischenacklich im Theater. Ein tüchtiger Bogen — allein, wer gibt heut zu Tage noch Etwas auf die solide Kunst eines anspruchslosen Mannes! Es wird mir immer schwer zu Sinne, wenn ich einen solchen Künstler, der

Digitized by Google

sein ganzes Leben seinem Instrumente geopfert hat, mit der Geige unterm Arm auf das schwanke Podium des Theaters treten sehe: *cui bono?* — In einem der *Milanollo*'schen Concerte saug Herr *Kelchner* die grosse Arie des Königs aus der „Favorite" mit Orchester zur Probe. Seine Höhe, Zartheit, Prononciation, und vor Allem sein Feuer erregten allgemeines Gefallen. Bei verschiedenen Gelegenheiten sang er noch mehrmals mit demselben Erfolge, und bald werden wir ihn auf den glühenden Kohlen vor den Lampen erblicken. — Auch eine Symphonie von *Hauff*, einem tüchtigen hiesigen Theoretiker, ging einem jener Concerte voraus. Ich konnte ihr nicht beiwohnen, hörte aber von competenten Richtern, dass sie mehr gelehrt, als schwungreich, mehr, was man sagt, gut gearbeitet, als originell sei.

Die vier Museen gaben Folgendes: Symphonieen: *Beethoven's* A dur, C moll und Eroica, *Mendelssohn's* A moll. Ouvertüren: von *Messer* und *Gade* (beide zum ersten Male) und *Beethoven's* zum König Stephan. Pianoforteconcerte: von *Chopin* (F moll) durch Herrn *Aguilar*, von *Mendelssohn* durch Herrn *Rosenhain*, von *Beethoven* (G dur) durch Herrn *Waldhäuser*; Violinconcerte: von *Beethoven* (D dur) durch Herrn *Eliason*, und von *Vieuxtemps* durch den Componisten vorgetragen. Lieder von *Schubert*, *Reissiger* u. A. wurden durch die Damen *Oswald* und *Gleichauf* und durch die Herren *Conradi*, *Caspari* und *Basse*, und ein Duett von *Gollmick* (Die beiden Grenadiere) durch die Herren *Conradi* und *Kelchner* gesungen. Auch sang ein Herr *Bregenzer* aus Wien mit einer geborenen Sarastrostimme und *Reichel's* Tiefe die „Heil'gen Hallen," vermochte aber nicht, den Beifall in Liederu, die nuaneirten Vortrag verlangten, zu steigern. Wir sehen aus diesem Programm den guten Geist, der fortfährt, aus diesen Museen zu spreechen. Nummer für Nummer zu zergliedern, würde aber zu weit führeu. Um nur Einzelnes hervorzuhebeu, so zeigte *Messer's* Ouverture den grüudlichen Harmouiker. Sie ist correct gearbeitet und sehr effeetvoll. Doch wäre noeh Manches zu sichten, abzurunden und dem Gauzen mehr Ruhe zu wünschen. Wir wissen nicht, ob diese Ouverture eine selbstäudige ist, oder ob eine Oper nachfolgt. Ist das Letztere der Fall, und sind ihre Motive durch die Oper bedingt, so ist es auch unser vorläufiges Urtheil. Jedenfalls wäre diese Oper keine aus der Zeit der Schnitterldyllen. Die schottische Ouverture von *Gade* — Es dur —, worin ein schottisches Motiv nur höchst spärlich auftaueht, hat weniger Interesse erregt und auch bei Weitem den inneren Gehalt nicht, den man von *Gade's* Compositionen erwartet. Die Wahl des *Chopin*'schen Clavierconcerts war achtungswerth, wenn auch keine populaire, denn sie erschliesst uns die Intention des Künstlers. *Chopin* hat nie für die Mode geschriebeu. Er steht, ein in sich abgeschlossener, sieh selbst genügeuder ernster Genius, ganz ausser dem Kreise unserer heutigen Componisten, und die Wahl seiuer Composition bezeichnet einen höheren Punct in der musikalischen Literatur. *Chopin's* Sachen sind, wie alle Realitäten, für den Moment, wo nur die Mode herrscht, immer entbehrlich, aber es steigt ihr Werth mit der Zeit. Deshalb gebührt Herrn *Aguilar* unser Dank für die Aufführung diesea grandiosen Werkes, wie Herrn Capellmeister *Guhr* für die Unterstützung desselben. Dasa der Virtuos diese Composition in ihrer Totalität aufgefasst und wiedergegeben, somit auch unsere Aufmerksamkeit auf das Gauze, und nicht nur auf einzelne Passagen gefesselt hat, liess sich bei einem tiefgebildeten Künstler, wie Herr *Aguilar* ist, voraussetzen.

Leipzig, den 28. Februar 1846. Siebenzehntes Abonnementconcert, Donnerstag, den 26. Februar. — Symphonie von *W. A. Mozart* (Es dur). — Arie aus Robert der Teufel von *Meyerbeer*, gesungen von Fräul. *Elise Vogel*. — Divertissement für die Violine, componirt und vorgetragen von Herrn Capellmeister *Kalliwoda* (neu, Manuscript). — Ouverture zu der Entführung aus dem Serail von *Mozart*. — Arie und Duett aus derselben Oper, gesungen von Herrn *Widemann* und Herrn *Kindermann*. — Ouverture von *Kalliwoda* (neu, Manuscript). — Erstes Finale aus dem Wasserträger von *Cherubini*, gesungen von den Damen *Fischer* und *Schwarzbach*, und den Herren *Widemann*, *Meyer*, *Kindermann* und *Pögner*. —

Nur einige Nummern des vorstehenden Programms gehen una diesmal Veranlassung zu speeieller Besprechung. Die meisten derselben sind jedem gebildeten Musikfreunde so genau bekannt, ihr hoher Werth so allgemein festgestellt, dass eine weitere Erörterung darüber dem Zwecke dieses Berichtes fern zu liegen scheint. Hierzu rechnen wir *Mozart's* Es dur-Symphonie, desseu Ouverture zur „Entführung aus dem Serail," so wie die Arie des Belmonte „Hier soll ich Dich denn sehen," und das Duett zwischen diesem nud Osmin aus dem ersten Aete dieser Oper, endlich das Finale des ersteu Aetea aus *Cherubini's* Meisteroper „Der Wasserträger." Es möge daher die Erwähnung genügen, dass diese Musikstücke sämmtlich gut ausgeführt und sehr beifällig aufgenommen wurden.

Fräul. *Elise Vogel* von hier, welche sieh bereits bei verschiedenen Gelegeuheiten öffeutlich hat hören lassen, beabsichtigt dem Vernehmen nach, ans dem Kreise der Dilettantinnen herauszutreten und sich ganz der Kunst zu widmeu. Ihr nieht gewöhnliches Talent und die Fortschritte in der Ausbildung desselben, die seither wahrzunehmen gewesen sind, berechtigen zu der Hoffnung, dass sie bei fortgesetztem eifrigen Studium etwas Tüchtiges leisten werde. Die Grundbedingung des Gesauges, eine klare, volle und schöne Stimme, ist ihr von der Natur verliehen worden, und bereits hat sie sieh eine regelrechte Tonbildung, deutliche Prononciatiou und eine entsprechende Benutzung ihrer Mittel und deren nicht unbedeuteuden Umfanges angeeignet; auch zeugt der Vortrag von gutem Unterrichte und richtigem Gefühle. Zur Zeit lässt nur die Coloratur noch Manches wünschen, die Stimme ist noch nicht gesebmeidig und biegsam genug; Laufer, Cadenzen, Doppelschläge und Triller klingen noch zu sehr eingelernt, zu mühsam. Zu loben ist zwar, dass Fräul. *Vogel*, wohl fühlend, dass sie hieriu eben noch Anfängerin ist, diese Verzierungen n. s. w. langsam vorträgt, während viele Sängerinnen, selbst solche, die auf einer niedrigeren Stufe der Gesanghildung stehen, mit der Schnelligkeit der Passagen Alles gethan zu haben und die Hörer zu bestechen meinen, unbekümmert darum,

Digitized by Google

ob darin Lücken bleiben und ein Theil der Töne verwischt wird. Aber jener Mangel an Geläufigkeit erinnert noch zu sehr an die unvollendete Technik und mahnt zu eifrigem Studium dieser jetzt mehr, als je, zur Aufgabe jeder Sängerin gewordenen Seite der künstlerischen Bildung. Nicht minder möchte Fräul. *Vogel* auf grössere Belebung des Vortrages ihr Augenmerk zu richten haben; kann man demselben auch nicht Kälte Schuld geben, so fehlt ihm doch noch jenes Etwas, welches dem Hörer das angenehme Gefühl gibt, die Sängerin beherrsche ihre Mittel, wie das vorzutragende Musikstück völlig; besonders macht sich dies in einem häufigen unmotivirten Anhalten des Tempo bemerklich. — Wir verlangen keineswegs von Allen Alles, und sprechen diese Wünsche nur in der Ueberzeugung aus, dass es Fräul. *Vogel*, wenn sie, gut geleitet, rüstig an sich arbeitet, bald gelingen wird, den Forderungen der Kunst auch in dieser Beziehung zu genügen.

Ein lieber Bekannter aus früherer Zeit, erschien Herr Capellmeister *Kalliwoda* unter uns. In seinem als trefflich anerkannten Violinspiele hat er von je her eine solide und ernste, aber freundliche Richtung eingeschlagen und stets vorgezogen, mehr durch tiefgefühlten und dabei graziösen Vortrag angenehm auf die Hörer zu wirken, als mit gewagten Künsten zu glänzen und Staunen zu erregen. Dieser Geschmacksrichtung ist er auch jetzt, in vorgerückteren Jahren um so angemessener, treu geblieben. Hat sein Spiel auch anscheinend etwas an Rundung und Elasticität verloren — was jedoch vielleicht mehr Folge einer augenblicklichen weniger günstigen Disposition sein mochte — so behauptet er doch noch immer den Platz, den ihm seine Künstlerschaft seit einer Reihe von Jahren unter den Violinisten Deutschlands erworben hat. Das Divertissement seiner Composition bestand aus einer Introduction, einigen ansprechenden Variationen und dem üblichen Finale, und fand, wie der Vortrag, beifällige Aufnahme.

Die neue Ouverture *Kalliwoda's* gibt einen abermaligen Beleg für die oben in Bezug auf das Solospiel angedeuteten Intentionen des Componisten. Sie ist kräftig, feurig und lebendig, aber die graziösen, einschmeichelnden Melodieen, mit denen sie durchwebt ist, geben ihr vorzüglich einen heiteren Anstrich und zeugen davon, dass *Kalliwoda* nicht, wie das neuerdings von Anderen leider so oft geschieht, über dem Streben nach Originalität vergessen hat, dass der Hörer nicht blos Interessanten für den berechnenden Verstand, sondern auch eine angenehme Wirkung für das Ohr haben will. —

Am 23. d. M. gab der Harfenvirtuos *Parish Alvars* ein Concert im Saale des Gewandhauses. In unserem Berichte über das sechszehnte Abonnementconcert hatten wir bereits Gelegenheit, seines meisterhaften Spieles rühmend zu gedenken. Auch hier erwarb er sich durch den Vortrag mehrerer Piecen eigener Composition — eines Concertes in Es dur mit Orchesterbegleitung, dreier Characterstücke: La danse des Fées, Serenade und Imitazione del mandalino, und der im vorigen Abonnementconcerte vorgetragenen Fantasie über Themen von *Bellini* und *Rossini* — verdienten Beifall und bewährte seine hohe Künstlerschaft auf das Glänzendste. Nicht minder machten sich seine Compositionen geltend; sie sind interessanter und gediegener, als aus der Feder eines Virtuosen hervorzugehen pflegen, und geben Zeugniss davon, dass Herr *Parish Alvars* überhaupt ein guter Musiker ist; besonders sprach eine Symphonie in Emoll durch Melodieenreichthum, frisches Colorit und lebendige Gestaltung an. Leider werden wir nicht wieder Gelegenheit haben, uns der Leistungen des Künstlers zu erfreuen, da er selbst auf dem Programm sein diesmaliges Auftreten als das letzte öffentliche in Deutschland bezeichnet hatte und, wie man hört, seine langjährigen Kunstreisen einzustellen und sich für immer in England niederzulassen beabsichtigt. Sein Name wird stets und überall, wo seine Harfe erklang, mit Ehren genannt und das Andenken an sein treffliches Spiel schwerlich durch andere Rivale geschwächt werden. — Der Concertgeber ward durch den Gesang des Fräul. *Fischer* unterstützt, welche die Arie der Gräfin aus Figaro von *Mozart* und ein Frühlingslied von *Mendelssohn* vortrug. Des Letzteren reizende Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" eröffnete den zweiten Theil und ward bei schöner Ausführung, wie immer, höchst beifällig aufgenommen.

L. R.

Feuilleton.

Fräul. *Lina Cristiani*, die ausgezeichnete Violoncellistin, welche auch in unseren Concerten sich, wie überall, des grössten Beifalls erfreute, hat in Hannover und Braunschweig sich in mehreren Concerten hören lassen, und, wie nicht anders zu erwarten, den grössten Enthusiasmus erregt. Sie gedenkt ihre Reise zunächst nach Hamburg fortzusetzen, und dann nach Copenhagen zu gehen.

In London starb am 18. Februar der Componist *William Howes*, 61 Jahre alt. Er hat sich viele Verdienste um die Verbreitung deutscher Musik in England erworben; namentlich war er der Erste, welcher *Weber's* Freischütz im Jahre 1824 auf die englische Bühne brachte.

Ankündigungen.

In unserem Verlage erscheint nächstens:

Der Alte vom Berge.

(Episode aus den Kreuzzügen.)

Grosse Oper in drei Acten.

Musik von

J. Benedict.

Leipzig, am 2. März 1846. **Breitkopf & Härtel.**

Anzeige.

Diejenigen Theater-Directionen, welche die auf der königlichen Hofbühne zu Berlin eingeführten und mit Beifall aufgenommenen *Original-Dialog-Recitative* zur *Mozart*'schen Oper „*Don Juan*," von dem Unterzeichneten instrumentirt, mit deutschem (oder italienischem) Text zu erhalten wünschen, belieben sich wegen des Näheren zu wenden an den Arrangeur derselben

Berlin, den 1. März 1846.

Kronenstrasse, Nr. 33. Hofrath **J. P. Schmidt.**

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten März. **Nr. 10.** 1846.

Inhalt: Commer's Sammlungen älterer Musik. — *Nachrichten*: Aus Leipzig. Aus Berlin. Aus Danzig. — *Feuilleton*. — *Ankündigungen*.

Commer's Sammlungen älterer Musik.

Der fleissige *Commer* hat uns seit einer Reihe von Jahren mit verschiedenen Sammlungen älterer Vocalien und Instrumentalien beschenkt, deren Verdienst in mehrfacher Hinsicht anerkennenswerth ist. Die zuerst in die Augen fallende Rücksicht auf eigentlich historische und gelehrte Studien ist es nicht, was uns seine Bestrebungen so werth macht, obgleich auch diese ihr Recht fordert und mit Recht jetzt so sehr gepflegt wird, dass manche blos Genusssüchtige sich darüber beklagen. Weit wichtiger ist der künstlerische und allgemein menschliche Gesichtspunct, das Beste, was die Vorzeit gedacht und gedichtet, der Nachwelt zu erhalten, damit sie sich an entschwundener Herrlichkeit erlabe und dem Geiste jener Zeiten, auf deren Wurzeln auch die unsere erwachsen, nicht entfremdet bleibe. Dieser allgemeine Gesichtspunct hat noch tiefere Bedeutung, wenn man etwa einen besonderen Standpunct der Bildung, namentlich der religiösen Kunst, zu erkennen Bedürfniss findet. Welch schiefe Urtheile ist man gewohnt selbst in gefeierten Literaturhistorien zu lesen, sobald es gilt, ein allgemeines Ergebniss, eine Summe des Bildungsstandes irgend eines Zeitraumes darzulegen, ohne der Künste zu gedenken. So hat sich, um nur dies eine zu nennen, ein Urtheil ziemlich allgemein festgesetzt, welches die erste Hälfte des verflossenen Jahrhunderts kurzweg kalt, matt, orthodox befangen, kraftlos und aller Grösse ledig darstellt: kaum, dass man den Waffenthaten jener Zeit und ihrer bürgerlichen Genügsamkeit ein zweifelhaftes Lob ertheilt. Wäre es in der That möglich — falls nämlich die Sage von Einheit einer Zeitstimmung, Bildungsstufe u. s. w. nicht blos Sage ist — wäre es denn möglich, dass solche gottverlassene Zeit heilige Gesänge voll glühender Schönheit geboren hätte Könnte man wirklich einen *Händel* und *Bach* verstehen, wenn sie einsam und allein die hellen Tiefen mystischer Göttlichkeit geschaut hätten, und Niemand sie verstanden? — Die Hinzuziehung der Musik ist für das historische Urtheil über den Geist der Zeiten, besonders der letzten Jahrhunderte, unentbehrlich. Die Höhe der katholischen, der evangelischen Musik um die Zeit der Reformation ist ein Ergebniss dieses Geistes so gut wie *Raphael's* Wirken und Kunst. Sogar eine Wechselwirkung zwischen Kunst und Zeitleben (indem jene nicht blos ein passives Spiegelbild der Zeit ist) könnte man nachweisen, wenn in diesen Gebieten die historischen Forschungen so verbreitet und vertieft wären, wie in vielen minder bedeutenden. Solche Arbeiten, wie *Winterfeld's* über evangelische und katholische Musik, die in die Tiefe gehen mit Scharfsinn und Liebe, geben eine Ahnung von dem, was eigentlich historische Studien bedeuten, und was der Bildungsgeschichte der Völker wahrhaft förderlich ist. Derselbe tiefsinnige Forscher hat in seinem 1834 herausgegebenen Werke: „Gabrieli und sein Zeitalter" ein Bild der katholischen Musik des 16. Jahrhunderts gegeben, und in den beigegebenen Beispielen *Gabrieli's* Wirken anschaulich gemacht. Auch der belgischen Meister thut dieses Werk Erwähnung; hierzu fehlen aber, weil sie dort nur untergeordneten Raum einnehmen, die Beispiele. Diese sind nun in der Sammlung:

Collectio operum musicorum batavorum saeculi XVI, edidit *Franciscus Commer*. Sumptibus Societ. batav. ad musicam promovendam. Berolini, ap. Trautwein. 4 Tomi. 14 Thlr.

zu finden. Sie enthält 17 Tonsätze von *Jacobus Clemens* non Papa, 4 von *Adrian Willaert*, 4 von *Christ. Hollander*, 2 von *Hub. Waelrant*, 4 von *Jac. Vaet*, 4 von *J. de Cleve*, 1 von *Seb. Hollander*, also zusammen 36 Tonsätze. Wir erfahren nicht, ob mit diesen Bänden die Sammlung wird geschlossen sein, und sind über den Plan derselben einigermaassen in Verlegenheit, da dieser nirgend ausgesprochen ist und uns der Reihenfolge der Tonsätze an sich nicht hervorgeht. Die einfachste Ordnung, die chronologische, hätte folgende Stellung erfordert:

Willaert 1490 — 1560.
Waelrant 1517 — 1595.
Clemens (non Papa) 1520 (?) — 1567, blüht um 1550.
Vaet 1530 — 1564.
Hollander (*Christ.*) circa 1570 in Blüte.

Und *Johann de Cleve*, dessen Geburts- und Todesjahr nicht aufzufinden, müsste dann wohl an's Ende kommen. Doch dieser Uebelstand ist geringfügig gegen den anderen, dessen Grund der Verfasser vielleicht bald selbst — und am Liebsten durch Fortsetzung seines Werkes — aufdecken wird. Warum fehlen doch die zwei bedeutendsten Meister des 16. Jahrhunderts, welche wissenschaftlich und künstlerisch als Hauptförderer der Musik gerühmt werden: *Cyprian de Rore* (1516 — 1565) und *Orlando Lasso* (1520 — 1594)? Denn dass *Josquin de Pres* fehlt, könnte man damit entschuldigen, dass er zum grösseren Theile im vorangegangenen Jahrhundert gelebt

Digitized by Google

(1450 geb.); zu entbehren ist er aber doch nicht ganz, da er 1515 gestorben, und bis an sein Ende vom höchsten Einfluss auf die Fortbildung geistlicher und weltlicher Musik war. Ein historisch vollständiges Bild der älteren niederländischen Musik könnte aber nur dann gelingen, wenn man auch *Okenheim*, *Josquin's* Lehrer (1420 — ? — 1512), mit hinzuzöge. Auch die andere Absicht, nur Musterstücke aus der Blütezeit des heiligen Gesanges zu gehen (welcher *Winterfeld* im *Gabrieli* wenigstens bei den ganz mitgetheilten Sätzen gefolgt ist), ist in der *Commer*'schen Sammlung nicht hervortretend — und wiederum hätte dann wenigstens *Orlando* nicht fehlen können. Daher wäre sehr zu wünschen, wenn keine Fortsetzung beabsichtigt wird, dass ein kurzes Wort der Erklärung vielleicht besonders hinzukäme. Biographische u. a. Notizen sind ja den übrigen Büchern des verdienstvollen Sammlers beigefügt — am Reichhaltigsten zum Orgelbuche, das dadurch einen gewissermaassen historischen Werth erhält.

Die meisten der hier gegebenen Sätze sind übervierstimmig, grossentheils fünf- und sechsstimmig. Diese Vielstimmigkeit setzt dichte Harmonieenmassen mit geringer melodiöser Bewegung voraus; und dies ist das Erste, was dem Unbekannten an diesen fernen Kunstwerken auffällt. Doch haben sie diese langathmige, weit schwebende Bewegung, deren Rhythmus oft unmerklich, mit vielen Italienern jener Zeit gemein. Die schärfere Rhythmik, welche ungeachtet ihrer prosaischen Bestimmtheit doch an Schönheit und Freiheit unendlich reicher ist, gehört erst dem nachfolgenden Zeitraume an. — Diese weiten Gewänder eines scheinbar entfesselten Rhythmus sind um Melodieen geschlagen, welche ebenfalls dem heutigen Kunstgefühle nicht leicht zugänglich sind. Wer sie zuerst lesend geniessen will, wird sich oftmals ermüdet abwenden; ihm wird das matte Hin- und Herwanken langgezogener Dreiklänge, die scheinbare Characterlosigkeit, die völlige Gleichgiltigkeit gegen den Wortton und die Bedeutung der Sylben, Worte und Reden anfangs unkünstlerisch erscheinen, und die Ausbeute für die Empfindung, der ächte künstlerische Genuss wird sich so sehr gering erweisen. Selbst die Erkenntniss der Kirchentöne *), obwohl sie die Räthsel der Stimmenführung, der Tonarten, der harmonischen Gänge löst, kann nicht an sich schon in die Schönheit, den religiösen Kunstwerth einführen. Vielmehr ist eine ziemliche Vertrautheit, ein Gewohntwerden dieser verklungenen Töne, ein Abgewöhnen des Gegenwärtigen, endlich auch eine Reihe von Erfahrungen und Proben am lebendigen Gehöre nothwendig, um ein wahres Eindringen, eine Wonne des Genusses, möglich zu machen. Man tritt anfangs ein, wie aus dem farbigen Dunkel in einen lichtglänzenden Saal: man schaut hinein, wird geblendet und sieht Nichts. Die reine Lichtfarbe ungekränkter Dreiklänge thut eine ähnliche Wirkung: sie übersättigt und verblendet das mittelfarbig verwöhnte Ohr. — Mir sind *Palestrina*, *Vittoria*, *Durante*, *Josquin*, *Lasso* die Einführer in dies geheimnissvolle Gebiet gewesen, und die lebendige Ausführung ihrer heiligen Gesänge gab eine Ahnung ferner nie gesehener Schönheit. Zwar gestehe ich noch immer, dass meinem Sinne (wie dem der meisten Zeitgenossen) die evangelischen Tonsetzer und überhaupt die späteren Tondichtungen voll characteristischer Schönheit und gelenken Gliedern mehr zum Herzen sprechen; dass die wunderbaren deutschen Volkslieder, die so liebevoll von der Kirche gehegt und verklärt sind, und die weiter entwickelte Melodie, die anschaulichere Rhythmik, die Durchbildung der Fugenkunst und Alles zusammen, was zwei Jahrhunderten fortschreitend gewonnen ist, weit mehr die Seele füllen und eine höhere Welt eröffnen, als jene einfältigere Kunst. Aber unsere Gewohnheiten hindern uns nur zu oft, die Ideen entfernter Zeiten aus ihrer dunklen Form heraus zu vernehmen, und deshalb ist es verdienstlich, die Gelegenheit zu dieser Kenntniss zu mehren.

Hierbei aber musste, um auch diesen Zweck, die Theilnahme der Nichtgelehrten, zu erzielen, ganz vorzüglich darauf Rücksicht genommen werden, dass recht viel wahrhaft schöne und verständliche Sätze ausgewählt würden. Wenn nun die niederländische Gesellschaft zunächst blos den patriotischen Zweck vor Augen hatte, so wird doch ihr selbst ebenfalls daran gelegen sein, die Historische am Künstlerischen erwarmen zu lassen: denn was hätte sie an einer blos historischen Sammlung, die nicht mit Freuden vernommen würde? Sie würde nichts als ein Schatz der Bibliotheken sein, und so nicht einmal äusserlich der Mühe lohnen. Ferner scheint zum vollständigen Bilde jener Zeit, wie zum künstlerischen Genusse wenigstens eine Andeutung, wo nicht ausführliche Behandlung des weltlichen *) Gesanges unentbehrlich, von welchem uns *Winterfeld* in seinen beiden Werken so köstliche — leider nur spärliche — Zeugnisse gegeben. Dieses Alles jedoch, was hier mehr fragend, als bedeutend ausgesprochen, wird vielleicht seine Erledigung finden, wenn der Herausgeber sich entschliesst, das werthvolle Werk fortzusetzen.

Von den gegebenen 36 Gesängen sind einige von hoher Schönheit, einige ungemeinsthar und nur den Studirenden wichtig. Da ein abschliessendes Urtheil schwierig und ohne längeres Erleben kaum möglich ist, so geben wir einige Andeutungen über den ersten Eindruck, den diese niederländische Musik auf uns gemacht. Im Allgemeinen fehlt ihr der Schwung und die heitere Herzlichkeit der Italiener zu *Gabrieli's* Zeit; eher könnte man sie, wie es der Zeit nach auch wohl zu erwarten

*) Hier ist ein wichtiges Wort *Winterfeld's*, das mehrmals in seinen Darstellungen der katholischen und evangelischen Musik wiederkehrt, leicht misszuverstehen. Wenn es heisst, dass die Zeit *Lecard's* und *Gabrieli's* vorzüglich nach Entfaltung der Kirchenharmonieen gestrebt habe, so möge man doch nicht meinen (wie es Mehrere aufgefasst haben), der kenntsinnige Forscher wolle dieses Technische als Hauptergebniss jener Periode (auch im idealen Gebiete) bezeichnen. Damit wäre in Bezug auf den poetischen Werth nur wenig gesagt. Vielmehr ist der Sinn, dass — wie spätere Zeiten auf melodiöse Individualität, fein gegliederte Rhythmik, freies Ergehen subjectiver Leidenschaften, ihre künstlerischen Kräfte hinwendeten — so jene frühere in Vereinigung des Gegebenen, in Vertiefung und Entfaltung der typischen Objectivität, ihre künstlerische Befriedigung fand

*) Die drei Beispiele von höfischem Preisgesang bei *Commer* geben kein volles wahres Bild der Weltlichkeit; sie sind sogar Geistliche fast parodirend angelehnt.

Digitized by Google

der strengen ernsten Weise *Palestrina's* vergleichen. Von den einzelnen Tonsetzern sind *Willaert* und *Clemens* die berühmtesten; der letzte wird von *Burney* der vorzüglichste des Zeitalters genannt. Diese hohe Bedeutung möchte ich ihm nicht zuerkennen, sondern *Willaert* an Begabung über *Clemens* stellen. *Willaert's* Wirken ist in *Winterfeld's* „Gabrieli" liebevoll erörtert; *Clemens* scheint unserem Herausgeber der wichtigere, da er fast die Hälfte aller Gesänge von ihm entnommen.

Die besten von *Clemens'* Gesängen, in welchen sich etwas über das Zeitalter Dauerndes ausspricht, sind wohl diese: 1, Nr. 4: Ego flos campi; 1, 5: Pater peccavi; 2, 2: Jerusalem surge; 2, 3: Super ripam Jordanis; 3, 1: Jerusalem, cito veniet salus tua (dessen zweiter Theil besonders schön beginnt zu den Worten: Civitas Jerusalem, noli flere); 3, 3: Venit vox de coelo (Pauli Bekehrung); 3, 4: Mane nobiscum Domine; 3, 7: Clemens et benigna. Auffallend ist an diesen, mehr noch an den übrigen (schwächeren) Tonsätzen desselben Meisters eine Eigenthümlichkeit, die er mit allen anderen, ausser *Willaert*, theilt, nämlich das Anfang und Schluss hell, klar, frisch, oft tief ergreifend ertönen, dagegen der eigentliche Haupttheil des Tonstückes, die lehendige Durchführung des Grundgedankens, einen dunklen unbestimmten Eindruck machen, der wohl vornehmlich dem rubelosen Rhythmus zuzuschreiben ist, doch bei *Gabrieli* und *Willaert* nicht gefunden wird. *Willaert* benutzt die Zweichörigkeit zu rhythmischen Gegen- und Absätzen auf's Glücklichste, und schliesst sich zugleich damit den Absätzen der Rede genauer an; hier erscheinen dann auf's Deutlichste die drei-, sechs-, sieben-, zehntactigen Abschnitte von einander gesondert — während bei *Clemens* die Vielstimmigkeit selten in dieser Weise benutzt ist; nur in: Jernsalem surge (2, Nr. 2) empfindet man die Abschnitte in den Verweilungen der Aussenstimmen. Die Achtstimmigkeit (1, 5) ist bei *Clemens* so wenig als bei *J. de Cleve* (4, 4) zur Zweichörigkeit ausgebildet, und deshalb um so undeutlicher. — Besonders auffallend wird dem rhythmischen Gefühle der heutigen Zeit erscheinen, dass, während die duplirten Rhythmen oft in sehr unklarer Gliederung daherschreiten, dagegen die triplirten weit bestimmter und heller klingen — (vielleicht eine Bestätigung des Namens: mensura perfecta?) — und dazu — wiederum uns entgegengesetzt — oft in dreitactigen Abschnitten; also vollkommen durchgeführte Gliederung desselben Grundmaasses; während unsere heutigen Tondichter die Tripeltacte meist in duplirten Rhythmengruppen zusammenfassen. Im zweiten Theile von *Winterfeld's* evangelischen Choralgesängen sind hierzu viele Belege, unter anderen: „Der Bräut'gam wird bald rufen"; hier in der *Commer*'schen Sammlung z. B. 2, 31. 2, 77 *), an welcher letzteren Stelle zwar die Gesammtzahl aller Tripeltacte 19, der erste Abschnitt zehn beträgt, aber durch Verschlingung der zwei antwortenden Chöre und Rhythmenkürzung herbeigeführt, da jeder Chor für sich dreitactige Abschnitte hat. Doch hat auch schon *Prätorius* die Zwei in den Tripeltact eingeführt, wie in dem lieblichen: „Den die Hirten lobten sehre" dessen letzter Theil jedoch wieder triplirt ist (*Winterfeld's* evangel. Choralg. Th. 1). Eben so ist das triplirte „Alleluja" in seinen Tactgruppen duplirt. *Winterfeld's* Gabrieli, Beisp. S. 69—72, 78. — Dieser rhythmische Gesichtspunct ist von Bedeutung und wartet noch seiner völligen Aufklärung. Auch darum ist er für uns wichtig, weil der alte Rhythmus dem heutigen Unbekannten so oft störend entgegentritt, und selbst bei den fasslicheren eine gewisse Gewöhnung nothwendig ist, um ihn zu begreifen und im Herzen mitzusingen.

Was nun die charactervolle Wiedergebung der Worte betrifft, so ist es bekannt und vorzüglich durch *Winterfeld's* Forschungen nachgewiesen, wie die Bedeutung des Wortes im vollen Sinne erst der späteren Zeit aufging, wo gleichzeitig die Erhebung des evangelischen Volksgesanges, die Anfänge der italienischen Oper, die Beschäftigung mit altgriechischen Sylbenmaassen in einander wirkten, um das, was der vorangegangenen Periode fehlte, die individuelle Empfindung, darzustellen. *Willaert* vielleicht (doch nur in einigen Sätzen) ausgenommen, ist in der ganzen Sammlung kein Tonsetzer zu finden, der den besonderen Gedanken des biblischen oder kirchlichen Satzes mit besonderen Tönen auszumalen durchaus bemüht wäre; denn einzelne Spuren, besonders in den Einleitungssätzen, finden sich wohl, werden aber bald im Forttönen verwischt. Wie schwierig noch ausserdem die Textunterlegung ausfalle, ist Allen bekannt, die in den alten Gesängen vertraut sind und sich erinnern, wie in den Originalen kaum eine Stimme den ganzen Text vollkommen untergelegt zu enthalten pflegt. Hiervon sehen wir also ab, obwohl wir manches Satzglied möchten bequemer und mit besserer Beobachtung des Wortlones gelegt wissen, z. B. veritatis ∪ — ∪ — 2, 76; et filio — ∪ — ∪ 2, 77; libera ∪ — ∪ 2, 71 u. a. — Bei *Willaert* ist nun das: In saecula saeculorum (2, 77), bei *Clemens* das: Venit vox de coelo (3, 13), Mane nobiseum (3, 20), Ego flos campi (1, 23) am Besten declamirt; und doch ist es selbst bei *Willaert* schwierig, in jedem ferneren Gliede der Melodie das Satzglied wieder zu erkennen. Um nur eins aus vielen zu nennen: „Deus meus, ad te de luce vigilo" von *Willaert* (1, 75) — hat gar keinen bestimmten Textausdruck. — Hier ist der Fortschritt zu *Gabrieli's* Zeit auffallend, wie die herrlichen Gesänge: Jubilate Deo — Sancta Maria, succurre miseris u. a. am Schlagendsten ausweisen. In der früheren Zeit war man mehr bemüht, den allgemeinen kirchlichen Ton, die Grundstimmung des Inhaltes, zu erwecken. Wie weit dabei überlieferte typische Melodieen etwa aus älterer Zeit eingewirkt haben, ist uns nicht deutlich geworden. Sollte vielleicht, dem Veni Sancte Spiritus (s. *Winterfeld's* evangel. Chor. Th. 1 achtstimmig, mit dreifachem Canon) ähnlich, auch hier in unserer Sammlung bei dem Canon „Qui se exaltat, humiliatur" zu den Worten: „Sancte Paule, ora pro nobis" (4, 34 — 41) ein typischer Gesang zu Grunde liegen?

Die Frage nach typischer Ueberlieferung drängt sich auch da auf, wo das Verhältniss der Stimmen im Zusammenklange durch vielfältige Kreuzungen unklar ist oder wo der Tenor seiner ältesten Bestimmung gemäss

*) Von hier an habe ich der leichteren Uebersicht wegen nirgend mehr die Nummern, sondern überall die Seitenzahlen der *Commer*'schen Sammlung angeführt.

Digitized by Google

den Hauptgesang übernimmt. So liegt z. B. in dem schönen ernsten Gesange *Johann's de Cleve:* Dixit ergo Jesus ad duodecim (4, 11) der Kern der Melodie im Basse, welchem an Bedeutung der Tenor zunächst steht; ähnlich ist der Hauptgesang in dem folgenden Satze desselben Künstlers: Regina coeli (4, 19 — — wobei Einem schmerzlich sehnsüchtig wird, wenn man des herrlichen Satzes von *O. Lasso* daneben gedenkt) — ebenfalls den Unterstimmen zugetheilt. Hier wird man an die Erscheinung erinnert, welche *Winterfeld* an *Senfl, Walter* u. A. jener Periode nachweist, wie nämlich, ehe *L. Osiander* den bedeutenden Schritt that, die Melodie constant in die Oberstimme zu legen, die meisten Tonsetzer jede Stimme in sich selbständig setzten, oft sogar in besonderen (Kirchen-) Tonarten, und sich begnügten mit dem negativen Ergebnisse, wenigstens den Missklang zu meiden, ohne zu der positiven Forderung harmonischer Schönheit zu gelangen. Dieser beschränkte Standpunct tritt bei *Cleve* häufig hervor, am Mindesten wohl in dem hellen klangreichen: „Erravi sicut ovis" (4, 27), dessen zweiter Theil: „Delicta juventutis" (4, 30; im Texte steht: delicat!) recht schwungvoll schliesst. Dennoch wird ein ungewohntes Ohr in diesen und vielen ähnlichen Gesängen den Hauptgesang nur mit Mühe erkennen.

Diese Unbestimmtheit findet sich am Mindesten in den angeführten Gesängen von *Clemens*, den zweiehörigen von *Willaert*, und den Sätzen der beiden *Hollander*. Von *Christ. Hollander* sind vier Sätze gegeben, unter denen wohl der beste ist: „Saulus cum iter faeeret" (4, 34), dagegen die Lohlieder auf das Haus Oesterreich ziemlich kalt vorübergehen und weder weltliche Pracht noch freudige Liebe ausspreeben. Besonders auffallend, keineswegs glücklich, ist hier der lateinische Hexameter und Pentameter behandelt. Die triplirten Sätze, welche mehrmal eintreten, bald zum Hexameter, bald zum Pentameter, scheinen nichts, als ein müssiger willkürlicher Schmuck. Weit begabter scheint mir *Seb. Hollander*, von dem ich gern mehr gehört hätte nach dem lebendigen Zeugnisse seines Geistes: „Dum transisset Sabbatum" (1, 49), das von allen den wärmsten Legendenton anstimmt. Auch *J. Vaet* hat in dem Gespräche Jesu mit dem cananäischen Weibe (4, 71) bedeutende und warme Sätze, wenn auch das Ganze nicht immer klar gegliedert ist; vorzüglich schön sind die Reden Jesu dargestellt, und der Schluss: „Fiat tibi sicut vis" erhebend und bernhigend. Von demselben Tonsetzer ist noch ein kräftiger Satz über: „Te deum laudamus" (2, 32), in welchem — gegen die Gewohnheit dieser Zeit — der Mittelsatz bedeutender ist, als der Anfang.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Leipzig, den 9. März 1846. Achtzehntes Abonnementconcert, Donnerstag, den 5. März. — Symphonie von *Méhul* (Gmoll). — Arie aus Athalia von *C. M. v. Weber*, gesungen von Fräul. *Schwarzbach*. — Fantasie für die Violine über Themen aus Otello, von *Ernst*, vorgetragen von Herrn *Krollmann* aus Hannover. — Ouverture von *L. v. Beethoven* (Cdur, Op. 115). — Erstes Finale aus Zemire nnd Azor von *L. Spohr*. — Concertsatz für die Clarinette von *L. Spohr* (Cmoll), vorgetragen von Herrn *Kellermann* aus Sondershausen. — Chor, Recitativ und Finale aus Titus von *Mozart*. —

Es mögen jetzt gerade acht Jahre vergangen sein, seitdem *Méhuls* Gmoll-Symphonie hier zum ersten Male zu Gehör gebracht wurde. In einem Cyclus von vier Abonnementconcerten wurden da Compositionen der Meister aus den verschiedenen Perioden der Tonkunst nach chronologischer Reihenfolge vorgeführt, nämlich I. *Seb. Bach. Händel, Gluck;* II. *Haydn, Cimarosa, Naumann, Righini;* III. *Mozart, Salieri, Méhul, A. Romberg;* IV. *Vogler, Beethoven, C. M. v. Weber*. Die genannte Symphonie fand damals eine ausserordentlich günstige Aufnahme. Vielleicht erklärt sich der geringere Grad von Befriedigung, den sie dem Referenten diesmal verschaffte, und überhaupt der schwächere Beifall, welchen sie beim Publicum jetzt fand, eben daraus, dass durch das historische Interesse, welches jene vier Concerte mit der Zusammenstellung oder Sonderung der Werke verschiedener Zeiten und Componisten zu erregen geeignet waren, und durch eine immerhin anziehende Vergleichung unter denselben auch die schwachen Seiten dieser Symphonie mehr motivirt und entschuldigt wurden, ihre Vorzüge aber relativ mehr hervortraten. *Méhul* bewährt auch in dieser Symphonie seinen bekannten Reichthum an Melodieen, seine Vertrautheit mit den Regeln des Satzes, und man hört überall heraus, dass das rechte und gute Musik ist; aber den Melodieen fehlt es an intensivem Gehalte für den grossen Rahmen eines solchen Tongemäldes; das an sich tüchtige Verarbeiten einer Figur wird monoton, weil der geistige Funke fehlt, der z. B. die vier ersten Töne der *Beethoven*'schen Cmoll-Symphonie, wenn sie in den verschiedensten Lagen und Richtungen wiederkehren, belebt und zu einem Ganzen verwebt. Kurz, Referent vermisste Frische, Steigerung der Empfindung und des Lebens, und die Symphonie erschien ihm gegen früher wenig interessant, ja fast trocken. Die Ausführung von Seiten des Orchesters war lobenswerth, wie denn dasselbe in Symphonieen namentlich Ausgezeichnetes leistet. — Ein Gleiches gilt von *Beethoven's* Cdur-Ouverture. Nur beim Accompagniren der Gesangs- oder Instrumentalsoli ist seit einiger Zeit die gewohnte Discretion und Genauigkeit, ja sogar zuweilen die nöthige Aufmerksamkeit zu vermissen, und gerade dieses Concert bot manche Belege dafür.

Wer die Arie der Athalia von *C. M. v. Weber*: „Misera me," kennt, wird es mit uns für ein grosses Wagniss erklären, wenn sie eine junge Sängerin zum Vortrage wählt, die eben erst ihren Cursus im Conservatorium beendet hat. Und es war uns, unbeschadet des schönen Talentes und des anerkennenswerthen Strebens des Fräul. *Schwarzbach*, wirklich recht bange um das Gelingen dieses Versuchs. Nun müssen wir zwar einige stehen, dass Fräul. *Schwarzbach* im Verhältnisse zu dem Grade ihrer Virtuosität und zu dem Standpuncte, von welchem aus ihre Leistung beurtheilt sein will, die schwierige Aufgabe mit Ehren löste; besonders zeigte sie ein

Digitized by Google

recht leichte und ungezwungene Gelänfigkeit der Stimme; aber der poetische Ausdruck, die künstlerische Auffassung, die Fähigkeit, ein Bild abwechselnder Affecte zu entwerfen, findet sich doch erst auf einer höheren Stufe technischer, überhaupt musikalischer Bildung. Freilich ist hierbei auch billig zu berücksichtigen, dass Uebung den Meister macht und nur dadurch, dass man sich an Grosses und Schweres wagt, die Fesseln der Befangenheit, des Anfängerthums und der untergeordneten Stellung abgestreift werden können; wenn durch solche Versuche Fräul. *Schwarzbach* wirklich zu höherer Vollendung gelangt, so wird es für sie, wie für das Publicum nur ersprisslich und erwünscht sein.

Ein bei Weitem auffallenderes Wagstück war der Vortrag der *Ernst*'schen Violinvariationen über Themen aus Otello durch Herrn *Krollmann* aus Hannover. Diese Composition erfordert durchaus einen in jeder Beziehung mit seinem Instrumente völlig vertrauten Geiger, einen Meister im Violinspiele. Das ist aber Herr *Krollmann* keineswegs. Er hat es den Heroen der Violine recht abgeguckt, wie sie sich räuspern u. s. w., aber der Fond ist nicht fest und sicher. Die Kunststückchen, den Hokuspokus, der nun einmal jetzt hier und da eine Rolle spielt, führt er mitunter recht nett und glatt — oft aber auch recht oberflächlich —, jedoch stets mit merkwürdiger Kühnheit aus. Was aber die Hauptsache ist, einen gesunden, vollen, schönen Ton, Ruhe des Vortrags, Tiefe des Ausdrucks, mit einem Worte Alles das, was man inne haben soll, ehe man sich auf Einübung jener blosen Zierrathen legt, scheint ihm nicht Hauptsache zu sein, und darum kann er einer strengen Kritik — und warum soll diese nachsichtig sein, wenn ein Spieler so und mit einer solchen Piece unter uns auftritt? — nicht genügen. Der richtige Sinn des Publicums liess sich auch nicht irren und den Beifall nur mässig erklingen.

Manche Aehnlichkeit mit diesem Vortrage zeigte das Spiel des Clarinettisten Herrn *Kellermann* aus Sondershausen. Die deutliche und makellose Executirung der Passagen mag bei der Clarinette ihr Missliches haben, aber einer grösseren Accuratesse und Gewissenhaftigkeit hätte sich unserer Meinung nach Herr *Kellermann* doch befleissigen sollen, ehe er eine so schwere Composition, wie die *Spohr*'sche, zu einer öffentlichen Production wählte. Er langte in der That oft nur wie durch ein Wunder auf dem letzten Tone einer diatonischen oder chromatischen Scala u. s. w. an. Dagegen ist ihm ein voller und weicher Ton, ein gutes Crescendo und Decrescendo und eine sichere und ruhige Athemeintheilung nachzurühmen. Darum, weil hier eben bereits ein guter Grund gelegt ist, zweifeln wir auch nicht, dass er, jedoch nur bei stufenweisem Vorwärtsschreiten, ein tüchtiger Clarinettist werden kann.

In den Ensembles aus Zemire und Azor von *Spohr* (einer jetzt leider überall vom Bühnenrepertoir verschwundenen Oper) und aus Titus von *Mozart* wurden die Solopartieen von Fräul. *Fischer*, die ausserordentlich gut bei Stimme war, Fräul. *Schwarzbach* und einigen Schülerinnen des hiesigen Conservatoriums, und von den Herren *Widemann* und *Pögner* gesungen, und beide Stücke verfehlten den schönen Eindruck, den sie stets auf's Neue hervorbringen, nicht, obwohl in dem ersteren die Tempi jedenfalls zu sehr beschleunigt wurden. *L. R.*

Berlin. November und December 1845.

(Oedipus auf Colonos von *Sophocles* und Athalia von *Racine*, beide mit Musik von *Felix Mendelssohn Bartholdy*. Königl. Oper mit Gastrollen *Jenny Lind's*; italienische Oper mit Gastrollen der *Marietta Alboni*. Concerte von *Henry Litolff*, *Lisa Cristiani*, *Vivier* u. s. w.)

Es ist wahr, wir sind nachlässig gewesen und haben uns den Stoff für unsere Referate über den Kopf wachsen lassen; allein man bedenke, dass auch dem kühnsten Berichterstatter, wenn er etwas mehr thun will, als blos die Concert- und Theaterzettel mit der Bemerkung: „Und Alles war sehr gut!“ abschreiben, der Muth sinken muss, indem er daran denkt, das mit jedem Tage neu aufwuchernde Material zu verarbeiten.

Da die Oratorien, die Symphonieen, die Quartette und die Trio's nicht blos im November und December, sondern auch im neuen Jahre, also die ganze Wintersaison 1845 — 1846 spielen, so werden sie in einem späteren Berichte für sich allein und speciell besprochen werden.

Wir referiren (nicht critisiren) daher zunächst über *Mendelssohn's* Musik zum Oedipus und zur Athalia. Wer des berühmten Componisten Musik zur Antigone kennt, wird sich die Auffassung, Form und Behandlung seiner Musik zum Oedipus vorstellen können; denn er ist im Aeusserlichen nicht abgewichen, es wäre denn, dass er diesmal keine Ouverture, wie zur Antigone, geliefert hat, was allgemein von den Verehrern seines grossen Talentes bedauert wurde. Wenn der Oedipus weniger interessirte, als die Antigone, so ist *Mendelssohn's* Musik wenigstens nicht Schuld daran, sondern einmal die grössere Monotonie dieses immerhin classischen und bewundernngswürdigen dramatischen Gedichtes, und dann der Umstand, dass der Reiz der Neugier für diese dramatisch-galvanischen Belebungsexperimente durch Antigone und Medea bereits im Publicum abgestumpft worden ist. Schon nach der zweiten Vorstellung ruht nun der beklagenswerthe Oedipus, und hoffentlich wird man ihn jetzt in Ruhe lassen. Auf die Gefahr hin, für einen ganz ungebildeten, unclassischen und unantiken Menschen gehalten zu werden, gestehe ich offen, dass mich diese griechischen Tragödien herzlich gelangweilt haben, mit sammt der höchst interessanten und geistvollen Musik von *Mendelssohn*. Sind wir denn alte Griechen? — Nein! — Sind uns die religiösen, staatlichen, socialen Vorstellungen und Begriffe der alten Griechen geläufig? — Nein! — Sind wir Alle, die wir heut zu Tage in's Theater gehen, Philologen, die wenigstens ihr Doctorexamen gemacht? — Nein! — Sind wir Alle so gute Musiker, um diese *Mendelssohn*'schen Musiken zu Sophocleischen Tagödien interessant zu finden? — Nein! — Würde ein alter Grieche diese Musik passend finden? — Kaum zu hoffen! — Möchten wir nicht lieber von *Mendelssohn* eine phantastische Oper — etwa der Sturm von *Shakespeare* — hören? — Ganz gewiss! — Haben wir Mangel an Schauspielen, die, auf christlichen Vorstellungen beru-

Digitized by Google

hend, unseren Begriffen zunächst entsprechen? — Nein! — Würden wir dennoch, die wir gern das Theater besuchen, die wir weder alte Griechen, noch Philologen, noch Alterthümler, noch gründliche Musiker, sondern vielmehr Christen und Juden von heute sind, nicht weit lieber die grossen Tragödien des *Shakespeare* in trefflichen Aufführungen sehen mögen, als diese Gedichte der alten Classiker in deutschen Uebersetzungen mit deutscher Musik verschen und in moderner Schauspielweise dargestellt — (trotz dem, dass die Bühne möglichst à la grecque tapezirt ist)? — Wir wenigstens für unsern Theil sagen: Ja! — Ein Greis, ein krüppelhafter blinder Greis, der zwei und eine halbe Stunde, ohne die Scene zu verlassen, mit wenigen Unterbrechungen, abwechselnd jammert und flucht, ist, nach unseren heutigen Anforderungen an eine dramatische Dichtung, eine Erscheinung, deren peinliche Langweiligkeit kein Unbefangener läugnen wird. Warum sollen wir denn die umfassendere, grossartigere und kunstvollere Construction unseres heutigen Drama's vergessen, warum das durch die genialsten Köpfe der civilisirten Welt in einem Zeitlaufe von Jahrhunderten Errungene aufgeben, um uns an Gebilden der Vorwelt zu ergötzen, welche auf Motiven beruhen, die uns nicht mehr im Fleisch und Blut leben? In den erhabensten antiken Tragödien ist gerade am Wenigsten von dem, was man in einem Schauspiele „Handlung" nenut, im Oedipus auf Kolonos eigentlich gar keine; es ist ein grosser Monolog mit Chören, und in dieser modernen Form, mit Musik von *Mendelssohn*, ein Melodram, ähnlich der Ariadne auf Naxos mit Musik von *Benda*. Allein in der Ariadne nimmt die Musik die Stelle ein, zu der sie berufen; — sie begleitet Seelenzustände, Affecte, Leidenschaften. Ganz anders etablirt sie sich in diesen griechischen Tragödien — Antigone, Oedipus, Medea (Musik von *Taubert*) —, indem sie vorzüglich die Chöre in ihren Rayon zieht, die nichts von individueller menschlicher Leidenschaft an sich tragen; vielmehr spricht der Chor beim *Aeschylos* gewöhnlich nichts Anderes, als eine allgemein giltige Volksansicht über die höchste Gewalt des Fatum's, der selbst die Götter sich beugen müssen, über das Vergebliche menschlichen Trotzes gegen die Götter u. s. w. aus, zuweilen auch wird er (der Chor) gebraucht, um das Scenische vor die Fantasie des Zuschauers zu führen, da man, wie noch zu *Shakespeare's* Zeit, nichts von Decorationen, Verwandlungen, Setzstücken u. s. w. wusste. Beim *Sophocles* reflectirt der Chor die in der fortschreitenden Handlung sich verkörpernde Idee, und bleibt ebenfalls unberührt von menschlichen Leidenschaften und Empfindungen. Beim *Euripides* wird der subjective Character und die Leidenschaft (Pathos) herrschendes Motiv der Tragödie, und sein Chor spricht nicht mehr, wie beim Aeschylos, einen im Volke lebenden Glauben, sondern vielmehr als reflectirender Zuschauer die schwankende Ansicht des Poeten aus, der den alten Mythus mit der Absicht behandelt, eine erschütternde oder rührende Wirkung hervorzubringen. Ist es nun eine natürliche Aufgabe der Musik, solche Vorwürfe zu behandeln? Wir zweifeln. Ja nicht selten, streng genommen durchweg, ist diese moderne Musik, die zu Ausbreitung ihrer Formen Zeit braucht, geradezu störend, — sie ist im Wege, und wäre sie, vom rein musikalischen Standpuncte betrachtet, auch immerhin so werthvoll, wie es die von *Felix Mendelssohn Bartholdy* in der That ist.

Die Musik zur Athalia desselben Meisters haben wir nicht gehört, da das Stück bis jetzt nur ein Mal, und zwar auf dem königl. Hoftheater zu Charlottenburg, vor einem geladenen Hörerkreise, gegeben worden ist. Musiker, die sie gehört, stellen sie höher, als die zum Oedipus. Wir sind geneigt, das zu glauben, schon weil der Stoff seiner Natur nach weit mehr musikalisch ist, denn auf dem Grunde jener erhabenen, glaubensvollen Stimmung in der Umgebung an Jehova, die der erste Chor so reich ausbreitet, erhebt sich der spätere Wechsel der Empfindung, indem uns der Componist bald die fromme Zuversicht zu der grossen Bestimmung des königlichen Kindes, bald das Erbangen vor der Befleckung des Jehovadienstes, bald die Angst, von Jehova verlassen zu sein, durch die Macht der Musik auf's Innigste insinuiren kann, was *Mendelssohn* gewiss auf's Beste gelingen musste. Der Meister dirigirte sowohl im Oedipus als in der Athalia seine Musik selbst und erntete allseitig den ehrendsten Beifall. Warum können wir ihn nicht dauernd den Unseren nennen!? —

Wir kommen nun auf Concert- und Opernleistungen zu sprechen. Am 9. November trat *Jenny Lind* wieder im Opernhause auf, und zwar als Norma, also in derselben Partie, in der sie im December 1844 zuerst auf der Berliner Opernbühne, überhaupt zum ersten Male auf einer deutschen Bühne erschien. Es war demnach zwischen ihrem ersten und ihren Wiederauftreten noch kein Jahr verflossen, und doch hat *Jenny Lind* in dieser kurzen Frist eine europäische Berühmtheit erlangt, ohne jene Weltplätze: London, Paris, Mailand, Rom, Neapel, St. Petersburg besucht zu haben; ja selbst Wien kennt die seltene Künstlerin noch nicht. Ausserordentlich gespannt war man darauf, ob sie seit ihrer Abwesenheit von Berlin, in welcher Zwischenzeit sie viel gereist und viel gesungen, verloren oder gewonnen haben würde. Verlieren konnte und kann sie natürlich nur in Hinsicht des Stimmmaterials; denn was technische Gesangkunst, Idealität des Vortrags, Auffassung und Durchführung des darzustellenden Characters, Besiegung der Schwierigkeiten des fremden Idioms (der deutschen Sprache nämlich) anlangt, so durfte und musste Jeder, der die Schöpfungskraft eines Genie's zu beurtheilen weiss, nichts Anderes erwarten, als entschiedene Fortschritte, eben weil die Natur des Genie's, gleichviel in welchem Genre der Kunst und des menschlichen Thuns, weder einen Stillstand noch einen Rückschritt zulässt. Und so fand sich's denn auch, und zu der Freude über die sichtlichen Fortschritte der grossen Künstlerin gesellte sich die, dass auch ihre Stimmmittel an Kraft und Frische gewonnen zu haben schienen. Wir haben schon früher in diesen Blättern bemerkt, dass die Stimme der *Lind* nicht zu jenen heroischen Organen gehört, durch die eine *Catalani*, eine *Sessi-Imperatrice*, eine *Malibran*, *Pasta*, *Schechner*, *Schröder-Devrient* und jetzt die *Alboni* die Bewunderung der Welt errangen und erringen, sondern, dass der Timbre ihres Tones hinsichtlich seiner Zartheit, distinguirten Färbung und seines sympathischen Charac-

Digitized by Google

iers, der selbst in energischen und leidenschaftlichen Sätzen sein Colorit durchschimmern lässt, vielmehr an den Klangkörper der unsterblichen Geige *Paganini's* erinnert, der, obwohl nicht gross und stark, dennoch durch seine elfenhafte Idealität jedes Accompagnement zu beherrschen im Stande war.

Die Norma ist mit Recht eine der beliebtesten Leistungen der *Lind*, die erste Scene und Arie: „Casta diva!" nach unserem Dafürhalten ihre ausserordentlichste Gesangleistung überhaupt; wenigstens haben wir bis jetzt nichts von der Künstlerin gehört, was mehr zu bewundern wäre. Die schöne Cantilene des Andante ($^{12}/_{8}$, F dur) steigt wie ein stiller Opferrauch durch das laubschöne Laubdach der heiligen Eiche zum sternklaren Nachthimmel auf; es ist nemöglich, jenen Philomelenpassus mit dem schwellenden *a* der zweigesirichenen Octave bezaubernder zu singen, als *Jenny*. Im Uebrigen ist die Normaleistung der Künstlerin hinlänglich bekannt und genügend besprochen worden; wir wollen daher über neue Leistungen berichten.

(Fortsetzung folgt.)

Danzig. Als eine sehr beachtenswerthe Erscheinung kann der Aufmerksamkeit der Musikfreunde ein neues Oratorium „Johannes der Täufer," gedichtet von *Gustav Nicolai* (s. dessen Arabesken für Musikfreunde), und in Musik gesetzt von *Fr. Wilh. Markull*, empfohlen werden, welches am 19. Februar durch den vom Componisten geleiteten Gesangverein hierselbst zur Aufführung gekommen ist. Es behandelt die Geschichte Johannes des Täufers. Das Oratorium schildert zuerst die sittliche Verworfenheit am Hofe des Herodes Antipas und die Klagelieder frommer Priester; dann werden wir in die Einsamkeit am Jordan geführt, wo die männlichen Worte des Busspredigers zu seinen Getreuen an den Felsen widerhallen. Das Volk strömt mehr aus Neugier, als aus Bussfertigkeit herbei, wird aber trotz der Schriftgelehrten tief von seinen Worten ergriffen, und Viele nahen sich zur Taufe am Jordan. Diese Partie, der Hymnus der Getauften, namentlich aber die Erzählung von der Taufe Christi, gehört zu den gelungensten und schönsten des Werkes. Dann folgen wir dem gotterfüllten Manne an den üppigen Hof, wo er namentlich den Zorn der Königin auf sich zieht, indem er ihre Ehe mit dem Könige als gottlos bezeichnet und zur Busse ermahnt. Die Gesänge dieser Partie, namentlich die von weiblichen Stimmen, enthalten eine Fülle lieblicher Musik, wie sie schon sonst dem Componisten vorzugsweise gelungen ist, werden aber freilich wenig Gnade in den Augen Derjenigen finden, welche bei dem Worte Oratorium noch immer ausschliesslich an ernste, fromme Musik denken. Wenn aber andererseits die Behauptung nicht ungegründet ist, dass in vielen neueren Oratorien die weltlichsten Nummern die besten sind, so trifft dies in gewisser Hinsicht auch hier zu. — Nachdem Johannes seinen Freimuth mit Einkerkerung gebüsst, sehen wir ihn dem Hohne der Höllengeister preisgegeben, doch bebarrend im Vertrauen auf Gott. Der Zorn der Königin und der Liebreiz der Tochter bewegen endlich den König, die verlangte blutige That zu gebieten, und unter dem Jubel höllischer Dämonen fällt das Haupt des Gerechten. Diese letzteren Partieen, obgleich nicht ohne manche Schönheit im Einzelnen, sind weniger gelungen zu nennen, namentlich der Schluss des Textes; es hätte der Schönheit und Mannichfaltigkeit des Ganzen wohl keinen Eintrag gethan, wenn die infernalischen Chöre weggeblieben wären, da ohnehin schon so verschiedene Chöre vorkommen. Im Uebrigen sind die Charactere der Hauptpersonen musikalisch gut durchgeführt und die Instrumentation (selbst in der Reduction auf das Clavier) sehr reich und wirksam. Dr. *B.*

Feuilleton.

Die Herren *v. Königslöw*, *v. Wasielewski*, *Reinecke* und *Grabau*, deren in diesen Blättern mehrmals rühmliche Erwähnung geschehen, und die namentlich in Halle in mehreren daselbst veranstalteten Quartett-Unterhaltungen sich den grössten Beifall erwarben, haben neuerdings auf einem etwas grösseren Anstlige sich wieder die ehrendste Anerkennung verschafft. Dieselben gingen nämlich auf besondere Einladung der dortigen Concertgesellschaft nach Bremen, und es traten daselbst Herr *v. Königslöw* und Herr *Reinecke* als Solisten auf, beide unter dem grössten Beifalle des zahlreich anwesenden und bekanntlich über musikalische Leistungen eine gerechte aber strenge Kritik übenden Publicums. Alle vier aber zeigten sich in mehreren Privatgesellschaften, und dann auch in einem zu Ehren arrangirten Concert als tüchtige Quartettspieler, die nicht nur was das Technische der Ausführung, sondern namentlich was die geistige Auffassung der Werke, die sie vortragen, und das Zusammenspiel anbetrifft, wirklich Vortreffliches leisten.

Der grosse Beifall, den sie daselbst fanden, brachte denselben noch eine Einladung nach Hannover, woselbst sie wiederholt die Ehre hatten, vor dem Kronprinzen von Hannover, der bekanntlich selbst Musiker und Tonsetzer ist, als spielen, und auch da, wie überall, des grössten Lobes sich erfreuten.

Augenblicklich hat sich das Quartett getrennt, indem die Herren *Reinecke* und *v. Wasielewski* eine Kunstreise nach Stettin, Danzig, Königsberg und Riga angetreten haben. Mögen sie an diesen Orten die freundliche Aufnahme finden, welche ihr sebönes, auf das Beste anstrebende Talent verdient.

Wie das Morning-Chronicle berichtet, hat *Rubini* dem Theater für immer entsagt. Es wird dort ein Brief *Rubini's* aus Romano, vom 12. Februar, mitgetheilt, worin er erklärt, dass keine Macht der Erde ihn bewegen könne, die Bühne jemals wieder zu betreten. Bekanntlich besitzt *Rubini* ein grosses Vermögen.

Auf dem Breslauer Theater fanden im Jahre 1845 überhaupt 122 Opernvorstellungen Statt, wovon 57 auf deutsche, 49 auf Italienische, 11 auf französische, 5 auf englische (*Balfe's* Hsimonskinder) Opern kommen. Die meisten Vorstelluugen hatte *Donizetti*: 21; ihm zunächst *Bellini's* 16; dann *Weber*: 13. *Mozart* hatte 2.

Der Pianofortevirtuos *Ferdinand Friedrich*, der in Dresden mit vielem Beifalle Concert gab, hat vom König von Sachsen eine kostbare Brillantnadel erhalten.

In Betreff des deutsch-flämischen Sängerbundes (s. S. 148) wird ferner gemeldet: 8 — 10 flämische lyrische Gesellschaften haben in Verbindung mit dem Cölner Männergesangverein einen grossen internationalen Singverein unter dem Titel: „Vlaemsch-Duitsch Zangverbond" gestiftet. Die Zahl der Sänger übersteigt schon 300. Das Centralcomité für Deutschland besteht aus dem Directorium des Cölner Männergesangvereins; die Belgier haben zu Präsidenten gewählt die Herren *van Duyse* zu Gent, *Nolet de Brauwere* van *Steeland* zu Brüssel, so wie zum Ehrenpräsidenten den Baron *E. T'Serclaes*, Generalsecretär im Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten. Die Leitung der Chöre ist den bekannten Brüdern *van Maldeghem* übertragen. Im nächsten Juni

Digitized by Google

wird das erste Gesangfest zu Cöln gefeiert; dann folgt ein zweites in Brüssel zu den Septemberfesten.

Am 27. Februar feierte Capellmeister *Guhr* in Frankfurt am Main das fünfundzwanzigjährige Jubelfest als Capellmeister des dortigen Theaters. Von dem Theaterpersonal erhielt er bei dieser Gelegenheit eine silberne Lyra, von den Theaterarbeitern einen schönen Tisch und Gartenstuhl — was ihm bei einer veranstalteten Morgenfeier, wozu *Just* einen vierstimmigen Gesang, *Gollmick* eine Festcantate verfasst hatten, überreicht wurde. Am Abende fand ein Festmahl Statt. — Den 2. März hatte *Guhr* seine Benefizvorstellung; es war „die Vestalin" gewählt, die er beim Antritte seines Amtes, vor fünfundzwanzig Jahren, zum ersten Male dirigirt hatte.

Ein gleiches Fest feierte am 1. März *Friedrich Schneider* als Dessauischer Hofcapellmeister. Ausser vielfachen Zeichen der Verehrung erhielt er von seinem Herzoge den Anhaltinischen Gesammtorden des Bären, von der Herzogin eine goldene, mit Brillanten besetzte Dose. Das Operapersonal brachte ihm des Morgens ein Ständchen, der Gesangverein Abends einen Fackelzug. Im Theater wurde, vor der Aufführung von Stradella, eine Festcantate von *Würdig*, componirt vom Concertmeister *Lux*, aufgeführt. Bei dem nachfolgenden Festmahle wurde ihm ein silberner Lorbeerkranz überreicht.

A. Märsch, Mitglied des Gothaischen Theaters, hat von der regierenden Herzogin für ein ihr gewidmetes Heft Lieder eine werthvolle Nadel erhalten.

Ankündigungen.

Bei **G. D. Bädeker** in Essen sind so eben erschienen:

Sammlung mehrstimmiger

Gesänge für Männerstimmen

von verschiedenen Componisten,

herausgegeben von

Ludwig Erk.

Zweites Heft, 47 Gesänge enthaltend.

Zweite, sehr verbesserte und vermehrte Auflage. — 20 Sgr.

☞ Vom ersten Hefte befindet sich die 4. Auflage unter der Presse.

Männerlieder,

alte und neue,

für Freunde des mehrstimmigen Männergesanges.

Herausgegeben von

Wilhelm Greef.

Erstes Heft, 34 drei- und vierstimmige Lieder enthaltend. — 3 Sgr.

(Bei 25 Exemplaren ein Freiexemplar.)

Sowohl für Liedertafeln und Männergesangvereine, als für gesellige Kreise überhaupt sehr geeignet, durch glückliche Auswahl und Harmonisirung der Lieder.

Bei **Artaria & Comp.** in Wien ist erschienen und bei Herrn Friedr. Kistner in Leipzig stets am Lager vorräthig:

(In neuer Original-Ausgabe.)

L. van Beethoven, *Adelaide*, Gedicht von *Matthison*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. Op. 46. 30 Kr. C. M.

— — *Sechs geistliche Lieder* von *Gellert*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 48. 45 Kr. C. M.

— — *Sechs Lieder* von *Reissig*. Lied aus der Ferne. — Der Jüngling in der Fremde. — Der Liebende. — An den fernen Geliebten. — Der Zufriedene. — Sehnsucht.) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianforte. 1 Fl. C. M.

wobei die oben genannten Original-Verleger noch insbesondere bemerken, dass sie bei Eingriffen in ihr *wohlbegründetes Eigenthumsrecht* keinerlei Ausflüchte der Unkenntniss desselben berücksichtigen werden. —

Bei **Siegel & Stoll** in Leipzig ist so eben erschienen:

Louis Spohr

Concert-Ouverture im ernsten Styl, für grosses Orchester. Op. 126. Preis 2½ Thlr.

Am 25. März erscheint in unterzeichnetem Verlage mit Eigenthumsrecht:

Moscheles, J., Grande Sonate Symphonique, Nr. 2, pour le Piano à 4 mains. Op. 115.

Berlin. **Stern & Comp.**

Bei **Fr. Kistner** in Leipzig ist so eben erschienen:

Bennet, W. St., Op. 8. Sextett für Pfte, 2 Violinen, Viola, Vcelle und Contrabass (oder 2 Vcelles). 3 Thlr. 15 Ngr.

— — Op. 27. Capriccio scherzando pour Piano. 10 Ngr.

Mendelssohn Bartholdy, F., Op. 55. Antigone des Sophokles. Arrangirt für Pfte allein von C. B. Horsley. 1 Thlr. 5 Ngr.

Moscheles, J., Op. 112. Album des Chants favoris de Pixis, ehek: Chanson Bohémien, Rheinsehnsucht, Ballade Bohémienne, Fahnenwacht, transcrits pour Pfte en Forme de Fantaisie brill. 20 Ngr.

Onslow, G., Op. 61. Quintette, Nr. 25, arrangé pour Pfte à 4 mains par F. Mockwitz. 1 Thlr. 22½ Ngr.

— — Op. 67. Quintette, Nr. 26, arrangé pour Pfte à 4 mains par F. Mockwitz. 1 Thlr. 25 Ngr.

— — Op. 69. Quatuor, Nr. 36, pour 2 Violons, Alto et Vcelle. 1 Thlr. 25 Ngr.

Speier, W., Op. 37. Musik, Gedicht von Helene, Herzogin von Orleans, für Sopran oder Tenor mit Pfte („Wer einsam steht im bunten Lebenskreise"). 12½ Ngr.

Paganini's ächter Carneval von Venedig,

herausgegeben von **Ghys** für Violine mit Piano 25 Sgr., mit Quintettbegleitung 20 Sgr., für Piano von **Th. Kullak**. 25 Sgr., leicht arr. 15 Sgr.

ist in unserem Verlage erschienen. Obiges hat in Concerten den rauschendsten Beifall gefunden.

Berlin. **Schlesinger'sche Buch- u. Musikalienhandlung.**

Gesuch.

Ein in jeder Beziehung routinirter = (erster Solo) = Waldhornist, welcher nicht allein die grössten Meisterwerke, welche für dieses Instrument geschrieben sind, vorzutragen im Stande ist, sondern auch in Concerten und Opern routinirt ist, wünscht so bald wie möglich eine seinen Fähigkeiten angemessene Anstellung. Ein Näheres ertheilt Herr *Friedr. Hofmeister* in Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten März. **Nr. 11.** 1846.

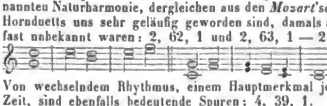
Inhalt: Commer's Sammlungen älterer Musik. (Beschluss.) — *Nachrichten:* Aus Berlin. (Fortsetzung.) Aus Leipzig. Die Académie de Chant in Strassburg. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Commer's Sammlungen älterer Musik.

(Beschluss.)

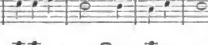
Einiges Technische, was mir aufgefallen, glaube ich hier einreihen zu dürfen, weil es zu sonderbaren Vergleichen mit den gleichzeitigen und späteren Deutschen auffordert. Es sind vorzüglich Accorde und harmonische Verhältnisse, welche hier in Frage kommen. Weil die Septime, die Quartsexte, der Tritonus erst nach und nach, anfangs zagend, kamen durchgehend, angewandt zu werden pflegten, so fällt es auf, diese drei hier einigemal mit ungewöhnlicher Freiheit gebraucht zu sehen. Der Gebrauch der Septime ist noch der bescheidenste; sie kommt nur durchgehend vor: 1, 34, 2, 2 *) Tenor — Alt; 2, 33, 2, 5 Bass — Alt; 3, 5, 1, 6 Tenor — Bass. — Wichtiger ist der Eintritt der Quartsexte, die sich die Deutschen wohl erst nach *Eccard* erlaubt haben, wie sie denn im Wesentlichen dem Gange der Kirchenharmonieen zu widersprechen scheint. Die Sexte mit durchgehender Quart, auf welche (letztere) dann die Terz folgt, ist einmal auffallend gebraucht 4, 62, 1, 4; weit härter noch tritt sie ein 1, 34, 2, 2, wo sie durch nichts gemildert und völlig unvorbereitet zwischen zwei vollkommenen Dreiklängen einschneidet; milder, wenn auch überraschend 1, 50, 2, 7; sonderbar modern klingend 2, 35, 2, 4; überraschend schön die Sexte mit verschwiegener, dann erst nachkommender Quart 2, 38, 3, 2; zweimal rasch nach einander, wie es scheint, etwas unbeholfen in dem sonst schönen Satze von Pauli Bekehrung 3, 15, 2, 2 — 3; und noch zweimal auf derselben Seite 3, 15, 3, 5 — 6. Es wird nicht nachzuweisen sein, dass etwa der Text: „Quid me persequeris — dnrum est tibi, contra stimulum calcitrare" auf diese harmonischen Lagen Einfluss gehabt habe. Schöner erscheint die Quartsexte 3, 24, 3, 2 mit ähnlicher Wirkung, wie die unerwartete Sexte mit Terz und Quart in *Eccard's*: „O Lamm Gottes unschuldig" (*Winterfeld's* Evang. Choralg., Th. 1, Beisp. S. 119, T. 5); mit gleicher Milde gleitet sie unvermerkt herein 3, 29, 1, 4. — Der Tritonus ist einmal sonderbar angewandt; ganz gegen die Gewohnheit jener Zeit tritt er nämlich in dem Melodieschritt — freilich einer Mittelstimme — auf: 3, 11, 3, 5 — 6 Alt: $b - \bar{e}$; im nächstfolgenden Tacte ist er dagegen durchgehend zwischen Alt und Sopran, eben so auch: 3, 21, 2, 3, welche Durchgänge ganz naturgemäss aus der Melodie sich entwickeln. — Bei *Adrian Willaert* haben wir die für jene Zeit seltene Erscheinung einer sogenannten Naturharmonie, dergleichen aus den *Mozart'*schen Horndnetts uns sehr geläufig geworden sind, damals aber fast unbekannt waren: 2, 62, 1 und 2, 63, 1 — 2.

Von wechselndem Rhythmus, einem Hauptmerkmal jener Zeit, sind ebenfalls bedeutende Spuren: 4, 39, 1.



ähnlich auch 4, 41, 1, 7: contra stimulum calcitrare, und 4, 72, 2: miserere mei.

Dagegen ist im Rhythmischen höchst auffallend der Gebrauch der Triolen, deren wir ausserdem keine in den älteren Büchern gefunden zu haben glauben. Hier sind besonders einige Fälle zu besprechen, in denen ein Irrthum der Schrift obwaltet, dessen Lösung oftmals sehr schwierig. Wenn diese Figur *a:*



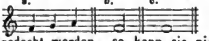
soll triolirt gedacht werden, so kann sie nicht anders, als der Geltung einer Minima *(b)* entsprechen, keineswegs aber einer Semibrevis *(c)*. So offenbar dieses ist, so störend sind die unrichtig gerechneten Stellen, wo nicht immer die Lösung bei der Hand ist.

1, 29, 2, 4 Tenor 1 muss entweder die Minima *f* oder *d* verlängern — oder die Triolen weglassen und mit Alt 2 in Terzen singen (4 Fusae, dann 1 Semibrevis *d*).

1, 43, 3, 6 dritte Stimme hat eine Minima zu wenig; dieser wie der Unterstimme kann durch Verlängerung der letzten Note geholfen werden.

1, 48, 2, 5 Tenor hat eine Minima zu wenig; Verlängerung der letzten Note mit Aufhebung der Triole?

3, 4, 2, 2 Alt hat eine Minima zu wenig. Diese Figur



als Triole in Vorschlag zu bringen, wäre unmöglich, oder allzu merkwürdig: daher vielleicht die dritte Note, wie im vorigen Beispiele, zu verlängern.

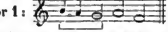
11

*) Die erste Zahl bezeichnet den Band, die zweite die Seite, die dritte die Reihe (nicht das System), die vierte den Tact.

Digitized by Google

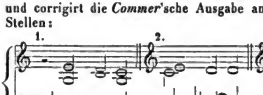
3, 4, 4, 1 Tenor eben so — er könnte mit dem Basse reine Terzen zusammen singen.
4, 21, 1, 3 Tenor 𝄽 eben so — letzte Note verlängert.
4, 21, 2, 7 Alt eben so; — Minima-Triole, oder Verlängerung der Schlussnote ohne Triole?
4, 27, 1, 3 fünfte Stimme eben so; letzte Note verlängert um eine Minima, mit Beibehaltung der Triole? Hier die Triole noch auffallender durch Punctation.

Die Vergleichung der Stellen 4, 29, 1, 5 Alt 1, und 4, 29, 2, 1 Tenor 1:

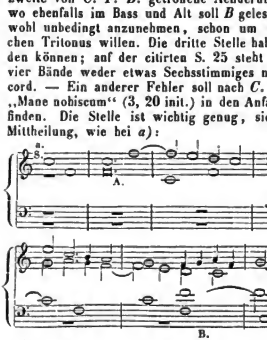


möchte fast darauf führen, alle Triolen als unzulässig auszustossen und mit dieser oder einer ähnlichen Figur zu vertauschen.

Doch bescheiden wir uns, in Bezug auf die Entzifferung alter Manuscripte mit Herrn *Commer* zu wetteifern. Von welchen Schwierigkeiten dies begleitet ist, hat sich noch neulich erwiesen in der leider nur kurzen Anzeige*) des tüchtigen Kenners, von dem wir gerne mehr gelernt hätten. *C. F. B(ecker)* nämlich erinnert wieder einmal an die vielen bösen Erlebnisse mit Kreuzen und Been, und corrigirt die *Commer*'sche Ausgabe an folgenden drei Stellen:

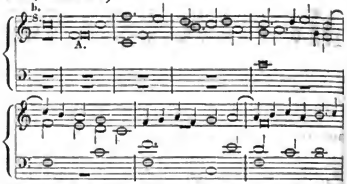


Die erste Stelle 3, 33, 1, 3 hat, mit *H* gelesen, nichts besonders Auffallendes, ist nicht gegen den alten Styl und ist in Klang und Sinn eben so untadelig, wie das von dem Recensenten vorgeschlagene *B* in Bass und Alt. Die zweite von *C. F. B.* getroffene Aenderung 3, 33, 2, 2, wo ebenfalls im Bass und Alt soll *B* gelesen werden, ist wohl unbedingt anzunehmen, schon um des unerträglichen Tritonus willen. Die dritte Stelle habe ich nicht finden können; auf der citirten S. 25 steht in keinem der vier Bände weder etwas Sechsstimmiges noch dieser Accord. — Ein anderer Fehler soll nach *C. F. B.* bei dem „Mane nobiscum" (3, 20 init.) in den Anfangsnoten Statt finden. Die Stelle ist wichtig genug, sie in *Commer's* Mittheilung, wie bei *a)*:



*) S. Neue musikalische Zeitung von *Brendel*, 1845, Band 2, Nr. 34, S. 133.

und nach *C. F. B.'s* Vorschlag (wenn ich ihn recht verstehe) wie bei *b)*:



zu geben. Die zweite Weise hat viele Vorzüge vor der ersten, und selbst die harte Quartenfolge des sechsten Tactes etwas Gewürziges, was z. B. in *H. Isaac's*: „Insprnck, ich muss dich lassen" (*Winterfeld's* evang. Choralg. Th. 1) so unnachahmlich wirkt — nur dass hier an unserer Stelle bei *Clemens* das *d* des Altes minder passend ist. Aber auch die *Commer*'sche Redaction ist klangvoll entwickelt, und die Berufung *C. F. B.'s* auf den gleichen Eintritt der Stimmen ist nicht ausreichend, weil der Bass hier mit einer Semibrevis eintritt, und eben so auch der dritte Sopran, während der zweite Sopran und der Tenor mit Breves beginnen. Wir glauben die Sache unentschieden lassen zu müssen und uns einstweilen bei *Commer* zu beruhigen. Dagegen sind viele andere Stellen, wo die Correctheit vermisst wird. Minder erheblich die Fehler im Texte 2, 3 Pastores quidnam vidisti statt vidistis mehrmals; eben so 2, 11 que statt quae; 3, 4, 1 doloris statt dolore. Ferner 4, 30 delicat statt delicta mehrmals. — In der Beifügung der unentbehrlichen Kreuze und Quadrate, die man, wenn sie nicht im Originale stehen, über die Note zu schreiben pflegt, ist manches zu wünschen. Dass die Schlüsse insgemein in Dur anzunehmen, ist durch alle Forschungen über jene Zeit erwiesen. Demnach müsste dieser Durschluss ergänzt werden 1, 7. 13. 14. 45. 68. 74. 78. 82. — 2, 8. — 4, 63. — Ausserdem sind viele Halbschlüsse im Verlauf des Gesanges, um den Leitton zu gewinnen, und manche andere Einzelheiten der Aenderung bedürftig. Da hier jedoch viel Zweifelhaftes unterläuft, so setze ich sie nur einfach als Vorschläge her, dem geehrten Herausgeber zur Begutachtung:

1, 3, 2, 5 Bass *B* statt *H* zu lesen.
1, 38, 2, 3 Bass *Es* statt *E*.
1, 42, 2, 3 Tenor *Es* st. *E* (der durchgehende Tritonus *Es — A* in der Harmonie ist nicht böse, der in der Melodie der Unterstimme *b — ē* wäre unerträglich).
1, 44, 1, 4 eben so wie die vorige.
1, 45, 1, 2 Tenor *D* statt *C*.
— 2, 7 Sopran 2 *Es* st. *E*; Alt 1 *H* st. *B*.
1, 56, 2, 5 Bass *f* Minima st. Semibrevis.
1, 62, 1, 6 Alt *H* st. *B*.
2, 21, 2, 7 Sopran *H* st. *B* (?).
2, 23, 4, 3 Sopran *H* st. *B*.
2, 36, 2, 1 Sopran 2 (fünfte Stimme) zweite Note Semibrevis st. Minima.

Digitized by Google

3, 13, 3, 1 Sopran *H* st. *B* (? wo dann auch für die vierte Stimme, eine Minima vorher, *H* angemessen wäre, doch nicht nothwendig).
3, 21, 3, 3 Sopran 2 *H* st. *B*.
3, 23, 3, 1 wie 3, 13.
3, 25, 3, 6 Sopran 1 *Es* st. *E* (? vergl. 1, 42).
3, 27, 2, 6 Sopran 1 *A* Semibrevis st. Minima.
3, 75, 2, 3 Bass *D* st. *Fis*. (? Der Melodiesprung im Tritonus *C* — *Fis* ist, zumal im Basse, und dazu *Fis* gegen das verweilende *G* der Oberstimme — unerträglich; und hiergegen ist es von geringem Belange, dass, wenn man *d* liest, der Bass 2 gegen den Alt Octaven macht.)
4, 5, 2, 4 Sopran *H* st. *B*.
4, 9, 1, 2—5 das siebenmalige *H* st. *B*, welches *Commer* vorschlägt, erregt Bedenken. Nur das achte *H* im fünften Tacte des Sopran ist unentbehrlich.
4, 10, 1, 4 das *H* im Sopran und Tenor ist entbehrlich und durch seine Schärfe, zumal den Dreiklängen von *A* und *F* vorangehend, sehr störend; das Original hat zweimal *B*.
4, 14, 2, 6 Alt 2 (fünfte Stimme) *H* st. *B* (? auch *B* erträglich).
4, 32, 2, 3 Oberstimme *G* st. *E* (? denn *E* ist unmöglich). Ebenda Tenor 1 (fünfte Stimme) *Fis* st. *F*.
4, 35, 1, 1 Sopran 3 *F* st. *D*.
4, 45, 1, 2 Alt 1 das doppelte *Es*, welches *Commer* statt des Original-*E* vorschlägt, ist nicht nöthig. Desto wirksamer sind bald nachher die im Original befindlichen C moll-Accorde im fünften und nennten Tacte.
4, 52, 1, 3 das *B* der zweiten und fünften Stimme, welches *Commer* vorschlägt, ist von schöner Wirkung, doch nicht unentbehrlich; dagegen unzweifelhaft die späteren durch *Commer* vermutheten *B* im 4 — 5 T. Die im G — 7 T. folgenden *Es* sind wegen des späteren Original-*B* unentbehrlich.

Wird nun, wie wir mit einiger Zuversicht hoffen, diese werthvolle Sammlung fortgesetzt, so wird der fleissige und umsichtige Herr Verfasser gewiss einen Theil der bescheidentlichst ausgesprochenen Zweifel lösen, das ganze Werk aber durch eine historische Uebersicht noch werthvoller machen. Die äussere Ausstattung ist glänzend.

Eine andere Sammlung:

Cantica sacra. Sammlung geistlicher Arien für eine Sopranstimme, aus dem 16. (?) und 18. Jahrhundert nach den Originalpartituren mit Begleitung des Pianoforte eingerichtet und herausgegeben von *Fr. Commer*. Th. 1. 83 S. Berlin, Trautwein.

gehört einer grösseren Reihe von demselben Herausgeber veröffentlichter Sologesänge verschiedener Stimmen an, über deren Werth und Brauchbarkeit der öffentliche Beifall längst entschieden hat, weshalb wir diese Sammlung kürzer berühren. Sie enthält 25 Nummern deutscher und italienischer Musik aus dem 17. (nicht 16.) und 18. Jahrhundert, die meisten von wahrem Kunstwerthe. Auch hier wäre eine chronologische Folge wünschenswerth gewesen; doch sind zur Orientirung die wichtigsten biographischen Notizen beigefügt. Von *Händel* sind sieben Sätze ungleichen Werthes. Vollkommen schön in leuchtender Herrlichkeit sind Psalm 27, 95, 51; kalt dagegen der Satz über Psalm 89, mehr äusserlich künstlich. Von *Hasse* und *Lotti* sind ein paar sehr schöne Sätze gegeben. Dagegen ist *Haydn's* geistliche Musik kindisch, wie alles Geistliche, was er gedichtet, ausser der Schöpfung. Von *Leo* und *Durante* erhalten wir ein paar kraftvolle Sätze, deren Musik heroischer klingt, als der Text gebietet. Aus *Astorga's* Stabat mater ist ein edler warmer Satz gegeben, von *Gazzaniga* ein leicht liebliches Lied über die hochmystischen Worte: „Tu ad liberandum hominem non horruisti virginis uterum," welche Composition uns auf's Neue überzeugt hat, wie wenig heilige Tiefe diesem weichen Gemüthe inne wohnt. Aehnlich ist auch das Folgende: „Dignare, domine, die isto sine peccato nos custodire," ein Gesang voll *Haydn*'scher Heiterkeit, zwar besser, ja mildfrommer, als das Vorige, doch den ernsten Textesworten fremd. — Von *S. Bach* ist ein Satz aus der hohen Messe, nicht eben der leichteste und eindringlichste, doch ein sehr inniger, sinnvoller mitgetheilt; gern hätten wir eben von seinen lateinischen Messgesängen mehr gesehen, da diese an katholischem Geiste so hoch über den gleichzeitigen Katholiken stehen. Der erste Satz von *Jomelli*: „Deo patri sit gloria" ist weder der Grösse des Inhalts angemessen, noch als reine Musik betrachtet für sich bedeutend; der zweite herrlich, voll *Händel*'scher Kraft, auch *Händel's* Tone sehr nahe verwandt, nur etwas leichter gehalten: „Dirime cansam meam, domine." Voll tiefer Künstlerweihe endlich sind die drei Sätze aus *P. E. Bach's* „Israeliten in der Wüste," deren Recitative und Arien eine eigenthümliche Vermittelung geistlichen und weltlichen Tones, gleichsam eine Brücke zwischen *Sebastian* und *Mozart*, andeuten. —

Die „Sammlung älterer Orgelstücke," mit welcher der Herausgeber uns vor einigen Jahren beschenkt, ist mir nicht zur Hand, doch so weit aus früherer Ansicht erinnerlich, dass sie mir ebenfalls sehr werthvoll schien und reichhaltig, dazu auch practisch brauchbar, indem Leichtes und Schwereres wechselte und der Stich grossentheils sehr correct war. Es waren, wenn ich nicht irre, auch biographische Notizen beigegeben; den bedeutendsten Rang nahm nicht mit Unrecht der frische muthige *Pachelbel* ein; ausser ihm erregte *N. Bruns* am Meisten Theilnahme, in dessen Tönen man einen Vorläufer der *Sebastian*'schen Kunst erkennen mag.

Alle diese Sammlungen erfüllen ihren Zweck, Liebe für jene alten Meister zu wecken und, was mehr ist, eine Ahnung und Anschauung von wahrer heiliger Musik zu geben. Dieses ist ja die tiefere Bedeutung historischer Studien, neben der Erkenntniss des Seienden und Gewesenen auch die Ueberzeugung zu begründen, wie jedem Zeitalter eine andere Aufgabe gesetzt, und wie Nachbilden und Nachahmen vergeblich ist. Gestehen wir uns doch aufrichtig, dass die heilige Kunst als solche jetzt unmöglich ist, oder auf so viel günstige und schwierige Bedingungen gebaut, dass jeder Versuch zu ihr wenigstens gefährlich wird. Ohne unserer Zeit ihre Grösse absprechen, meinen wir doch, dass weder die thränen-

Digitized by Google

flüssigen Mondscheingesichter der heutigen Heiligenmaler (in Paris ansässig, mit *Rossini* in Einem Weichbilde — *nomen et omen!!*), noch die Paulus- und Saulusdichter, die so gerne möchten bekehren und bekehrt sein (stärk' uns im Glauben allermeist!), mit ihren Bildern und Tönen die tiefe überwallende Wonne wieder entzünden können, welche in den Gebilden des 16. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts waltet. Mit Recht sagt der grösste unter den historischen Forschern unserer Kunst, dass nur durch Wiederbelebung jener ewigen Denkmäler frommen Sinnes auch für unsere Zeit eine wahrhaft heilige Musik möglich sei. Wer sich ernst und aufrichtig im Herzen befragt, und nur mässige Kenntniss älterer und neuester Kirchenmusik in Sinn und Seele aufgenommen, dem wird die Eitelkeit des Strebens einleuchten, das mit aller Künstlichkeit doch keinen Funken jener Glut erweckt, an der sich frühere Zeiten erwarmten. Man täusche sich nicht: man gehe auf dem weltlichen Pfade fort, den Zeit, Bildung und Gewohnheit vorgezeichnet; auch er ist dem Ganzen wichtig, eine herrliche Blüte der Zeit. Aber wie *Mozart* und *Beethoven* zwar im Herzen fromm, doch in ihren Kunstwerken unkirchlich waren, so gestehe man sich auch aufrichtig, dass die Zeit der Menschöpfung in diesem Gebiete ungünstig sei, wenn man nicht in der Kirche geboren und erzogen ist, wie der fromme gewaltige Isländer, dessen steinerne Apostel in ihrer kirchlichen Schönheit einer anderen Zeit anzugehören scheinen. Man träume nicht von einer sogenannten vergeistigten Kirchenmusik unserer Tage — der denn freilich der Leib verloren gegangen. Nehmet doch von einem *Bach*'schen Messchor die Worte weg — ihr werdet die Heiligkeit dennoch empfinden; nun versuchet dasselbe einmal an den sogenannten vergeistigten Musiken unserer Tage — und ihr werdet es ohne biblisches Citat nicht erkennen: warum? weil die Bibel den geistreichen Musikanten nicht im Blute sitzt, höchstens auf das Papier gemalt wird mit der Floskel: Adagio religioso. — Die letzte Entscheidung kann hier nur das aufrichtige Herz geben und die kommende Zeit; sie wird hegen und bewahren, was im Geiste geboren ist, wie sie bisher gethan. Oh unsere heutgeborenen Heiligendichter in hundert Jahren noch neben *Luther*, *Flemming*, *Eccard*, *Bach*, *Händel* gehört werden?

Das wollen und bedeuten die ächten historischen Studien: die Wahrheit ausser uns und die Entfaltung derselben kennen zu lehren. Darum danken wir *Commer* und allen Denen, die diese unermesslichen Schätze der Welt wiederbringen. Noch einen historischen Gewinn bringen insbesondere diese wiedereröffneten Holländer: sie zeigen nämlich nicht allein den allgemein kirchlichen Sinn ihrer Zeit und daneben ihre nationale Unterschiedenheit von den Italienern und Franzosen, sondern bestätigen auch auf's Neue den ziemlich anerkannten Satz, dass Holland vor seiner Trennung von Deutschland in keiner poetischen und wissenschaftlichen Bestrebung zurückgestanden, sondern eigene bedeutende Blüten von dem Lebensbaume gepflückt hat — während mit dem westphälischen Frieden jene lange Nacht über das geistige Leben Niederlands hereinbricht, aus der sich kein Licht erhebt, als das Phosphorleuchten der Compilatoren und Religioso-Schreiber. — In jenen älteren Geisteswerken erkennen wir sie als Brüder, in denen Ein Blut, Ein Glaube wallt mit den Höchsten und Gewaltigsten unseres Volkes.

Emden, den 24. December 1845.

Dr. *Eduard Krüger.*

Nachrichten.

Berlin. November und December 1845.

(Fortsetzung.)

So war uns (in Berlin) die Agathe im Freischütz neu. Man muss *Weber's* Genie stets auf's Neue bewundern und das höchliebst, wenn man über das kindische Sujet nachdenkt, das in neuerer Zeit nur durch das „Feldlager in Schlesien" von Herrn *Ludwig Rellstab* übertroffen worden ist. Sehen der alte *Zelter* liess sich beim Erscheinen des Freischützen in Berlin darüber aus. „Himmel und Hölle werden da in Bewegung gesetzt" — schreibt er an *Goethe* — „um einen verliebten Tölpel von Jägerburschen mit einer langweilig-sentimentalen Försterstochter zu copuliren." Kein Mensch in der Oper hat einen Character, ja selbst der Teufel nicht, der zwei Seelen für eine haben könnte, sich aber bescheidentlichst mit einem Braten begnügt. Und was ist die Intrigue der ganzen Oper? Caspar will seine Aufenthaltskarte für die „irdische Jammerthal" auf „drei Jahre" prolongiren. Und was ist der Character, das Thun dieser Agathe? Beten, Singen, Ahnungen haben — die aber nie in Erfüllung gehen, denn es läuft Alles ganz gut und gemüthlich ab. Einen Anflug von Frische des Daseins hat wenigstens das Aennchen, obgleich sie freilich auch nichts weiter thut, als munter sein. Caspar mit seinem Kinder erschreckenden „Hilf zu, Samiel!" ist der gemüthlichste Eheprocurator und Kuppelpelzfabrikant von der Welt; denn verleitete er den Max nicht zum Freikugelgiessen, wobei der nichts weiter thut, als zusehen und sich ängstigen, so würde der arme Bursch beim Probeschusse gefehlt, die Braut und die Erbförsterei nicht erhalten, und finaliter den guten Caspar nicht todtgeschossen haben. Max würde auf eigene Hand verzweifelt und wahrscheinlich dem Teufel ohne Nachhilfe verfallen sein. Und mit einem solchen Sujet einen Weltruf als Componist zu erlangen! — Hut ab vor *Carl Maria v. Weber!*

Aus einer in dramatischer Hinsicht so unbedeutenden Figur, wie diese Agathe ist, etwas Bedeutendes zu machen, wird auch dem grössten Genie für dramatische Characterdarstellung unmöglich sein; sie hat nichts zu thun, als gehen, stehen, knieen und singen. Die eigentliche Gesangsvirtuosität kann sich in *Weber*'scher Vocalmusik nicht manifestiren; es genügt, Stimme, gutes Gehör und einige Lebendigkeit zu haben, und nicht selten findet man bei ganz bescheidenen Bühnen in artistischer Beziehung ganz unentwickelte Sänger, die sich, unterstützt von einem glücklichen Naturell, mit *Weber*'scher Musik vortrefflich abzufinden wissen, während sie bei älterer oder neuerer italienischer Gesangmusik als Stümper sich zeigen. *Jenny Lind*, eine Gesangvirtuosin er-

Digitized by Google

sten Ranges, konnte sich demnach als solche nur einseitig im Freischützen zeigen, nämlich rücksichtlich ihres vortrefflichen Portaments, in Andantino der grossen Arie (E dur, ¾) und der Cavatine in As, ¾, „Und ob die Wolke sie verhülle" u. s. w. Hier entwickelte sie ihre unvergleichliche Kunst der Messa di voce und des Athemholens bei tadellosester Tonbildung und infallibler Intonation. Im Allegro der grossen Arie trug die Künstlerin die Stelle: „Ja, es wandte sich das Glück zu dem theuren Freund zurück" mit einem unbeschreiblichen Ausdruck innigster Freude vor, und welch' wunderbaren Hauch der Romantik weiss sie der Fermate: „Welch schöne Nacht!" zu verleihen! Ein Ton, so süss und zart, wie Nachtviolenduft. Neben der *Lind* zeichneten sich im Freischützen Fräul. *Tuczek* als Aennchen und Herr *Böttticher* als Caspar rühmlich aus. *Taubert* dirigirte mit Lust und Eifer.

Die zweite neue Rolle, die wir noch im vorigen Jahre von *Jenny Lind* sahen, war die Donna Anna im Don Juan, der in neuer würdiger Ausstattung, mit Beibehaltung der verbindenden Recitative, am Namenstage der Königin zur Aufführung kam. Das sogenannte Recitativo secco bietet bekanntlich dem deutschen Sänger, der Aussprache wegen, nicht geringe Schwierigkeiten. Wir hörten den Don Juan schon früher in dieser Form, mit Beibehaltung der parlanten Recitative, nämlich im Herbst 1841 in Breslau, wo indess die Recitative nur von einem Violoncello begleitet wurden. Für die Berliner Aufführung hatte der als tüchtiger Musiker bekannte Hofrath *J. P. Schmidt* (früher Correspondent aus Berlin für d. Bl.) das Accompagnement, auf Veranlassung *Meyerbeer's*, als Quartett für Streichinstrumente ausgesetzt, was die Ausführung allerdings etwas erschwert, allein dem Geschmack eines deutschen Publicums jedenfalls mehr entspricht, als das leere Accordiren eines einzelnen Violoncello's. Die diesmalige Aufführung des Don Juan war nicht nur hinsichtlich der Besetzung, sondern auch hinsichtlich der Ausstattung in Decorationen und Comparsrieen eine der königlichen Oper würdige und glänzende. Donna Anna — *Jenny Lind*, Donna Elvira — Fräul. *Marx*, Zerlina — Fräul. *Tuczek*, Don Juan — Herr *Böttticher*, Leporello — Herr *Krause*, Don Ottavio — Herr *Mantius*, Comthur — Herr *Zschiesche*, Masetto — Herr *Behr*.

Ueber die Donna Anna der *Lind* ist hier viel geschrieben und gesprochen worden. Man wollte finden, dass *Jenny Lind* die Rolle entschieden anders auffasse, als berühmte Vorgängerinnen, z. B. die *Sontag*, die *Schröder-Devrient*, die *Schechner*. Wir konnten das nicht finden, auch würde die *Lind*, wollte sie z. B. von den Grundzügen der Auffassung der *Schröder-Devrient* bedeutend abweichen, der Rolle nicht mehr volle Gerechtigkeit widerfahren lassen und eine Aufgabe, die, nach unserem Dafürhalten, sehr klar und einfach gestellt, zweifelhaft oder gar nicht lösen. Was Donna Anna zu thun hat, ist in Worten und Tönen deutlich ausgesprochen, und wir halten es für ein geistreiches dramatisches Gesangtalent unmöglich, bedeutend fehl zu greifen. Das Gefühl der Frauenehre ist beleidgt durch die nächtliche Scene, die in dem grossen Recitative von Donna Anna selbst erzählt wird, das Gefühl der Kindesliebe ist auf's Tiefste gekränkt durch den Tod des Vaters. Beides schreit nach Rache gegen den Urheber Don Giovanni; das ist der Hauptzug der Rolle. Schwieriger wird allerdings die Darstellung der Anna, sobald sie jene Idee des Hoffmann verkörpern will, wonach Donna Anna Sympathieen für den ritterlichen, glänzenden, feurigen, wenn auch leichtsinnigen Don Juan hegt, während sie für den guten, redlichen, aber etwas langweiligen und philiströsen Don Ottavio höchstens Freundschaft fühlen könne. Allein diese Idee schien *Jenny Lind* in ihrer Darstellung keineswegs accentuiren zu wollen; sie blieb bei der Aufgabe, die klar zu Tage liegt, und stellte die tiefgekränkte Tochter und das beleidigte Weib dar. Wenn ihr Racheruf nicht so glühend hervorbricht, wie bei Künstlerinnen von stärkerem Dämonismus und grösserer Stimme, so liegt das ganz einfach im Naturell der *Lind* und dem zarteren Klangkörper ihres Organs. Sie gibt eine poetische Donna Anna, aber keine spanische, und so ist denn auch nicht jene grosse Arie des ersten Acts: „Or sai chi l'onore," sondern jene des zweiten: „Non mi dir, bel idol mio," in der sich ein süsser Schmerz, ein Lächeln unter Thränen geltend macht, die Spitze ihrer Leistung. Gerade diese letzte Arie, an der so oft treffliche dramatische Sängerinnen, die bis dahin höchst Beifallswerthes leisteten, scheitern, singt die *Lind* mit vollendeter Virtuosität. Im Uebrigen zeichneten sich die Leistungen der Herren *Böttticher*, *Krause* und des Fräul. *Tuczek* hervorragend aus, und Chor wie Capelle waren unter *Taubert's* Leitung vortrefflich.

Die Somnambula war zwar für Berlin keine neue Rolle der *Lind*, aber für uns. Das Sujet dieser Oper halten wir im Hauptmotiv für ein total verfehltes. Eine dramatische Handlung auf eine Krankheit, die Mondsucht, basiren, ist wohl der ärgste Missgriff, den ein Dichter machen kann. Was die Musik anlangt, so halten wir sie für eine der besten, die *Bellini* geschrieben; sein Talent reichte hier für die Aufgabe vollkommen aus, was man bei der Norma nicht durchweg behaupten kann. Die Nachtwandlerin Amina ist eine der reizendsten Gesangleistungen der *Lind*, und sie weiss die Rolle mit einer Züchtigkeit darzustellen, die den etwas schlüpfrigen Scenen des zweiten und dritten Actes eine gewisse sittliche Berechtigung verleiht. Das Finaldno des ersten Actes (mit *Mantius*) und die Scene im letzten Acte vor dem Erwachen singt sie mit einer technischen Vollendung und seelenvollem Ausdrucke, die nichts zu wünschen übrig lassen.

(Fortsetzung folgt.)

Leipzig, den 13. März 1846. *Henri Vieuxtemps*, der gefeierte Violinist, hat auf seiner neuesten Rundreise durch Deutschland auch unser Leipzig besucht und durch sein meisterhaftes Spiel den hiesigen Kunstfreunden einen hohen Genuss bereitet. Bei seinem letzten Auftreten unter uns, im November 1837, nahm er bereits einen Ehrenplatz unter den Violinvirtuosen ein. Schon damals schien er seine Studien völlig absolvirt zu haben, und stand als ein fertiger Spieler vor uns, aber er zeichnete sich auch bereits durch eine in seinem Alter äusserst seltene geistige Auffassungs- und Reproductionsgabe, durch seelen-

Digitized by Google

vollen, tiefgemüthlichen Vortrag rühmlich aus, und was allein an seine Jugend mahnte — die lebendige Darstellungsweise, die kecken, oft an Uebermuth grenzenden Geistesblitze — das gab neben der vollkommenen Lösung der höchsten technischen Aufgaben und nebeo einer nie verleugneten Grazie des Vortrags seinen Leistungen eben noch jenen belebenden und erwärmenden Reiz, den wahrhaft hinreissenden Zauber, mit welchem er so bedeutende Erfolge erraog. Jetzt, nach einer achtjährigen Pause, sollten wir ihn znm ersten Male wieder hören. Seitdem hat *Vieuxtemps* — dachten wir — nur Lorbeeren einzuernten gestrebt; er hat alle Länder, in denen Kunst gepflegt und geliebt wird, durchzogeo, ja selbst das starre Nordamerika sich tributpflichtig gemacht; möchte er dabei nicht auf der Stufe der Bildnog stehen geblieben sein, die er einnahm, wenn sie immerhin auch bereits eine sehr hohe war. Die Befürchtung, welche sich hinter diesem Wunsche des Gegentheils verhirgt, lag ja so nahe. Stetes öffentliches Auftreten vor Kreisen der verschiedensten Ansprüche nod des abweichendsten Geschmackes dient zwar zur Uebung; aber wie oft wird durch den damit so natürlich verkoüpften indirecten Zwang, den Forderungen des Tages und Ortes zu fröhnen, dem wahren Keroe, dem Fonds des erlernten eiozig Wahren und Schönen für immer geschadet, — die Kunst znm Mittel herabgesetzt!

Mit solchen Gedanken betraten wir am 7. d. M. unser Schauspielhaus, in welchem der bekannten Liederposse „Fröhlich“ ein Concert des bei allen Kunstfreunden noch in gutem Aodenken stehenden *Vieuxtemps* vorausgehen sollte. Offen nnd freudig bekennen wir, dass des Letzteren Spiel unsere Besorgnisse völlig nnd gläozend widerlegte und nos kein Zweifel darüber mehr bleiben konnte, es stehe ein Künstler vor uns, auf dessen Richtung der Beifall der Menge, die Thorheiten der wechselnden Mode keinen Eiofloss geübt, der nicht einen Angenblick still gestaoden, sondern stets vorwärts geschritten sei, und dem Wahrheit jetzt nod immer als der höchste Zweck alles Kunststrebens gelte. Der lebenshrohe, keck nnter das Publicum blickende Knabe *Vieuxtemps*, der vor acht Jahren mit seinem, Feuer und Geist athmenden Spiele Alles electrisirte, ist ein ernster, für seine Jahre fast auffallend finsterer Mann geworden. Schon in seiner äusseren Erscheioung kündigt sich sofort ein elegisches, beinahe melancholisches Element ao, und diese Stimmung weht durch seine Vorträge. Zwar durchzuckt ihn zuweilen noch jener Uebermath, der den Leistnngen des kaum zum Jüngling herangereiften Knaben eine so originelle Färbung gab —, aber an die Stelle des Humors, der sonst sich so äusserte, ist als Quelle jener Keckheit offenbar eine tiefe, je nach dem Gegenstande und der Stimmung verschiedene künstlerische Intention getreten, wodurch aber jene Aensserungen nur bewusster und tiefer erregt, nnd deshalh um so wirkungsreicher erscheioen. Ist es ooch nöthig, über *Vieuxtemps*' Spiel Specielleres zu sagen, wenn wir versichern, dass er alle Anforderungen, die an den Virtuosen, wie an den wahren Künstler nor immer gestellt werden könneo, glänzend erfüllt? Er leistet nicht nur Alles, sondern er ist auch fürwahr in Allem gross.

Wir hörten von ihm sein grosses Adur-Concert und eine Fantasie über slavische Volkslieder, welche beide ihm mannichfache Gelegenheit boten, die Eigenthümlichkeit seines Vortrags zu entfalten. Auf seine Compositionen hat die Mode und der herrschende Geschmack offenbar mehr eingewirkt, als auf sein Spiel; jene sind grosse, ziemlich weit ausgeführte Tongemälde, mit reicher und bunter Orchesterinstrumentation ausgeschmückt, grösstentheils von ernstem, sinnigem Character, und da auch die melodiösen Grundgedanken anzieheod und geschickt verarbeitet sind, so hört man mit mehr Interesse zu, als man bei den Compositionen so Vieler der heutigeo Virtuosen empfindet. Aber es tritt uns darin oft eine gewisse Prätention nnd eine nur Effecterregung als einzigen Zweck verrathende Kühnheit, eioe fraozösische Quasi-Begeisteruog eotgegen, die sich an den zahlreichen *Berlioz-Meyerbeer*'schen Beispielen der neuesten Zeit zu entzünden pflegt. Doch das verringert das Interesse nicht, welches jene Stücke, besonders unter den ausführenden Häodeo eines solchen Künstlers, einzuflössen vollkommen geeignet sind.

Das nicht übermässig gefüllte Haus — Leipzig's Poblicum will nun einmal Virtuosenconcerte nur im Gewandhaussaale hören — zollte den verdienten Beifall in so reichem Maasse nod mit so aufrichtiger Begeisterung, wie wir seit langer Zeit hier nicht vernommen haben; nach jedem Solosatze folgte stürmischer Applaus, oach jedem Stücke nicht endender Hervorruf nnd da Capo-Forderung.

Leider scheint eine Wiederholnng solch hohen Kunstgenusses uns nicht hevorzustehen, da voo der Hoffnung, *Vieuxtemps* nochmals in einem Concerte, und zwar im Gewandhause zu hören, welche man erst znversichtlich hegte, jetzt Alles schweigt. *L. R.*

Die Académie de Chant in Strassburg.

Es dürfte den Lesern dieser Blätter nicht unangenehm sein, über die Einrichtungen und Leistongeu aoch einer französischen Singacademie, die dennoch aber ihrem innersten Wesen nach deutsch geblieben, und deshalb um so mehr wohlwollende Beachtung in Deutschland verdieot, etwas ausführlichere authentische Nachrichten zu erlangen. Aus diesem Gesichtspuncte halten wir die folgende Mittheilung über die Académie de Chant de Strassbourg, welche wir einem, wir möchten sagen, halboffiziellen Privatberichte eotnehmen, für interessant nnd selbst für lehrreich genug, um in diesen Blättern, die auch sonst bisweilen jener einst deutschen, altehrwürdigen Stadt in musikalischer Beziehung gedeoken, ein Plätzchen zu finden. Nach einer Personalien umfassenden Einleitung lässt sich der Berichterstatter, wie folgt, vernehmen:

„Zwar erscheioen von Zeit zu Zeit in den musikalischen Blättern Deutschlands Berichte über unsere Kuoostzustände — allein dieselben rühren meistens von Personen her, die seit längeren Jahren keinen thätigen Einfluss auf die verschiedenen grösseren Leistungen haben und deshalb Alles hämisch bekrittelo, was nicht mehr durch sie veranstaltet wird.

Digitized by Google

Unter *Hörter's* *) Leitung gedeiht unser Männer-Gesang-Verein ziemlich erfreulich. Derselbe zählt circa 24 Mitglieder, die sich sehr regelmässig **) einmal die Woche zusammen finden und ein eifriges Studium zum Zweck haben. — Unsere Singacademie, deren technische Leitung vor drei Jahren ebenfalls Herrn *Hörter* aufgetragen wurde, erfreut sich aber vor Allem eines schönen Erfolges. Diese Gesellschaft vereinigt sich jeden Montag Abend in dem grossen Saale des ehemaligen königl. Schlosses, um unter Begleitung von Clavier und doppeltem Streichquintett grössere Musikstücke einzustudiren und vorzutragen. Um Ihnen einen Begriff von unseren Leistungen zu geben, genüge es, Ihnen zu bemerken, dass wir alle Chorstimmen in achtzig Exemplaren abschreiben lassen oder, wenn es möglich ist, sie gedruckt beziehen. Die Töchter unserer ersten Familien machen sich ein Vergnügen daraus, thätig mitzuwirken, was für Besetzung der Solopartieen von einem sehr grossen Interesse ist. Unsere Kosten decken wir lediglich durch ein kleines Abonnement von 3 Franken für's Vierteljahr, an dem sich auch eine nicht unbedeutende Zahl von Ehrenmitgliedern betheiligt, welche das Recht haben, allen Uebungen beizuwohnen. Um den jüngeren Mitgliedern mit gutem Beispiele voranzugehen, und auch, um den Zuhörern einigen Ersatz zu bieten für das freilich manchmal etwas ermüdende Einstudiren und Wiederholen von schwierigen Stellen (denn alle Chöre werden vom Blatt abgesungen, keine Chorpartie wird mit nach Hause gegeben), haben wir seit vier Jahren die Verfügung getroffen, in den Zwischenpuncten einzelne Stücke, als: Arien, Duetten u. s. w. von den Mitgliedern, oder auch manchmal von durchreisenden Künstlern, vortragen zu lassen, was dann jedesmal als eine sehr erfreuliche Erscheinung volle Anerkennung findet. Von Zeit zu Zeit veranstalten wir grössere Concerte, entweder im Theater oder in dem grossen Saale, genannt Réunion des Arts ***). Nächstens beginnt ein Cyclus von vier Abonnementconcerten zu Gunsten der Armen, worin wir, unter Begleitung von grossem Orchester, Fragmente †) von Oratorien, Messen, so wie auch Finalen von Opern zur öffentlichen Aufführung bringen werden. Unsere Tendenzen mögen Sie aus folgendem Verzeichnisse beurtheilen, das nur solche Werke enthält, die wir gewissenhaft durchstudirt und zum Theil auch öffentlich producirt haben.

*) *Phil. Hörter* ist Capellmeister an der neuen Kirche und Musiklehrer am protestantischen Gymnasium und Studienstift in Strassburg.

**) Das lässt sich bei sehr vielen unserer deutschen Liedertafeln u. s. w. nicht immer behaupten; darum leisten dieselben häufig auch bei Weitem das nicht, was sie leisten könnten, wenn sie wirklich tüchtig studiren wollten und nicht die Sache zu sehr nur als Erholung, also als Nebensache, betrachteten.

***) Also auch hier, obwohl auch Mitglieder der ersten Familien der Stadt Theil nehmen, öffentliche Aufführungen und Concerte, deren Einfluss auf das Institut selbst, wie auf die Förderung des musikalischen Sinnes im Publicum sonach wohl erkannt wird. Das wäre wohl an manchen anderen Orten, mit Aufgabe der bisherigen Exclusivität, nachzuahmen.

†) Fragmente — — warum nichts Ganzes und Vollständiges? Derartige Concessionen sollte man dem musikalischen Pöbel (*„volgo ignorante, che molte volte applaude a quello, che meriterebbe le fischiare“ — cf. Doni, Discorso sopra la perfettione della melodia*) niemals machen.

(*Anmerkungen des Einsenders.*)

Haydn: Schöpfung; Jahreszeiten. — *Mozart:* Requiem; Cantaten; Finalen und Chöre aus Don Juan; Idomeneo. — *Gluck:* De Profundis; Orpheus. — *Lesueur:* Messe; Ossian. — *Winter:* Operfest; Mahomet. — *Beethoven:* Missa in D; Preis der Tonkunst; Meeresstille; Fidelio. — *C. M. v. Weber:* Freischütz; Preciosa; Euryanthe; Oberon; Der erste Ton; Jubelcantate. — *Schneider:* Weltgericht; Sündflut; Pharao. — *Spohr:* Hymne; Psalmen. — *André:* Messe; Te Deum; Vater Unser. — *Rinck:* Halleluja; Danket. — *Rossini:* Tancred; Semiramis; Mose; Aureliano in Palmira; Comte Ory; G. Tell; Stabat mater. — *Mendelssohn Bartholdy:* Paulus; 42. Psalm; Ave Maria; Walpurgisnacht. — *Auber:* Stumme von Portici. — *Spontini:* Vestalin. — *Meyerbeer:* Crociato; Robert; Hugenotten. — *Hiller:* Zerstörung Jerusalems. — *J. S. Bach:* Passion; Motetten. — *Palestrina:* Messe; Stabat mater; Motetten. — *Verdi:* Nabucodonosor; Lombardi. — *Niedermeyer:* Stradella. — *Hörter:* Cantaten *); vieler kleiner Stücke nicht zu gedenken. Seit fünf Jahren erfreut sich nun dieser Verein einer fortdauernden Theilnahme. Klippen finden sich auch manchmal vor **). Bis jetzt sind sie alle glücklich umsegelt worden ***). Aber jedenfalls spricht das bisher Geleistete zu Gunsten der Beharrlichkeit unserer, grösstentheils aus Dilettanten bestehenden Mitglieder. Zwang herrscht durchaus nicht. Daher kann auch für keinen Abend das Programm zum Voraus bestimmt werden. Wenn die Gesellschaft versammelt ist, ersieht der Vorstand aus der Gegenwart der Solisten, welches Stück kann gesungen werden †). Dadurch wird bezweckt, dass kein Mitglied sich für unentbehrlich hält ††), und wir sind überzeugt, dass dieses, ich möchte sagen, moralische Band den Verein am Allerfestesten zusammenhält.“

So weit unser geehrter Berichterstatter. Mag sein Referat auch hier seinen Zweck erfüllen, die Aufmerksamkeit auf jene ehrenwerthen Bestrebungen lenken, und gleichzeitig Veranlassung werden, je nach den gegebenen Verhältnissen die mitgetheilten Winke und Ansichten zu prüfen und anzuwenden. *Wise.*

*) Unstreitig ein Repertoir, das in glücklicher Verbindung des Classischen mit dem Modernen, in Abwechselung und Reichthum, vielen anderen derartigen Instituten zum Muster dienen könnte.

**) Ja wohl! Wo fehlt es daran?

***) Das ist ein erfreuliches Zeichen für den guten Willen und die Einigkeit wie des Vorstandes so der Mitglieder. Glück auf!

†) Das Verfahren zeugt für den löblichen Eifer der Academie de Chant, möchte sich indess schwerlich überall bewähren.

††) Das ist freilich sehr, sehr zweckmässig, denn diese Art von Eitelkeit findet sich überall.

(*Anmerkungen des Einsenders.*)

Feuilleton.

In Berlin ist eine neue Componistin aufgetreten: *Mariane Kluge*, Tochter des dortigen Musikdirectors *Cart Kluge*. Sie hat als Op. 1 bei Schlesinger in Berlin vier Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung drucken lassen.

Digitized by Google

In Hamburg ist *Ditters dorf's* Doctor und Apotheker mit vielem Beifalle wieder auf die Bühne gebracht worden.

Joseph Weigl hatte jedes Blatt seiner Compositionen, von frühester Jugend an, gesammelt und in drei Kästen nach den Rubriken: Operamusik, Balletmusik, Kirchenmusik aufbewahrt. Das Alles soll seinem Testamente gemäss unangetastet für immer Eigenthum der Familie bleiben.

Die Wiener Sonntagsblätter forderten im vergegangenen Jahre zu Beiträgen für Herstellung des Grabmales von *Gluck* auf. In Folge dessen sind 184 Fl. 42 Kr. und 4 Ducaten eingekommen; es soll nun ein neuer Grabstein von Sandstein oder Marmor aufgestellt und an demselben die zersprungene Platte des alten wieder angebracht werden. Den Hauptbeitrag lieferte der Pianofortevirtuos *Alex. Dreyschock*, welcher den dritten Theil einer Concerteinnahme, 141 Fl. 22 Kr., dazu bestimmte. — Dieselben Blätter veranstalteten auch eine Sammlung zur Erhaltung von *Beethoven's* Leichensteie; sie hat bis jetzt einen Ertrag von 26 Fl. 45 Kr. und 3 Ducaten geliefert.

Die Actionäre des Hamburger Stadttheaters haben Pacht und Direction desselben auf zehn Jahre vom 1. April 1847 an den Herren *Maurice* und *Schneider* durch Stimmenmehrheit übertragen. Ersterer ist Besitzer des Thaliatheaters, Letzterer der bekannte Regisseur am Berliner Hoftheater.

Am 28. Februar starb in Berlin Frau *Fanny Schindelmeisser*, die Erfinderin der nach ihr benannten Unterrichtsmethode und Vorsteherin einer von ihr gegründeten Unterrichtsanstalt. Erst vor einem halben Jahre hatte die Regierung der bejahrten Frau einen Jahrgehalt zugesetzt. — Vergl. über diese Methode z. B. *Reissiger's* Urtheil in d. Bl., Jahrg. 1838, S. 657.

Ankündigungen.

Im Verlage von **Siegel & Stoll** in Leipzig ist erschienen:

Spohr, Louis, Concert-Ouverture, Op. 126, für grosses Orchester. Preis 3½ Thlr. (in voriger Nummer irrthümlich mit 2½ Thlr. aufgeführt).
— — Partitur.

Bei **Schuberth & Comp.** in Hamburg und Leipzig sind so eben folgende mit bekannter Eleganz ausgestattete Neuigkeiten erschienen, welche das Interesse des musikalischen Publicums besonders in Anspruch nehmen:

Canthal, Aug. M., *Polka militaire*, Op. 80, für Pianoforte à 4 mains. 10 Sgr.
— — *Napoleon, des Kaisers Marsch*, Op. 85, für Pfte. 3 Sgr.
— — *Jubel-Polka*, für Pfte. Op. 89. 7½ Sgr.
— — *Kreuzfahrer-Galopp*, für Pfte, über Theme's von L. Spohr. Op. 108. 10 Sgr.

Dorn, H., *Drei vierstimmige Männergesänge*. Op. 40. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.

Dotzauer, J. J. F., *Fantaisie sur un thème de l'Opéra: Guillaume Tell*, pour Veelle avec Pfte. Op. 149. 22½ Sgr.

Franck, C. A., 1er *Duo* pour Piano à 4 mains, sur: „*God save the King*." Op. 4. 1 Thlr. 5 Sgr.

Henseli, A., „*Ma Patria.*" Romance for. de Mad. Viardot-Garcia, arr. pour Piano à 4 mains. 10 Sgr.

Krug, G. (Preiscomponist), *Trio* pour Piano, Viol. et Veelle. Op. 5. 2 Thlr. 20 Sgr.

Lumbye, H. C., *Champagner-Galopp*, Op. 14, für Orchester. 1 Thlr.
— — Derselbe, für Pfte. 3 Sgr.

Spohr, L., *Die Kreuzfahrer*. Oper. Clavier-Auszug, einzeln: Nr. 2. 7½ Sgr. Nr. 6. 10 Sgr. Nr. 7. 12½ Sgr. Nr. 11. 7½ Sgr.

Sponholtz, A. H. (Preiscomponist). *Liebes-Blüthen*. 6 Lieder für eine Singstimme mit Pianobegleitung. Op. 48. Cah. 1. Liebes-Sehnsucht, für Sopran oder Tenor 10 Sgr., für Alt oder Bariton 10 Sgr.
— — do do Cah. 2. Ueberall bei Dir, — Schlummerlied, für Sopran oder Tenor 15 Sgr., für Alt oder Bariton 15 Sgr.

Willmers, R., *Concertstück*. Gr. Fantaisie pastorale sur une cavatine danoise, p. Pfte, Op. 46, av. Orchest. 4 Thlr. 15 Sgr.
— — do do pour Piano seul. 1 Thlr. 15 Sgr.

So eben ist erschienen:

Heyn, C. W. (Cantor), *Modulationen mit Erläuterungen*, aus Cdur und Cmoll in alle übrigen Tonarten. Nebst: 15 kurze und leichte Vorspiele für die Orgel. Zum Gebrauch für angehende Orgelspieler. Freiberg, Verlag von J. G. Engelhardt. 5 Bogen. 12½ Ngr.

Im Verlage von **Ed. Bote & G. Bock** in Berlin erschien so eben:

Haydn, Jos., Symphonie, Gdur, arr. à 4 mains von C. Klage. 1 Thlr. 5 Sgr.
Diese eine der herrlichsten Haydn'schen Symphonieen existirte bis jetzt noch nirgend in einem derartigen Arrangement, welches dem bekannten trefflichen Arrangeur ausserordentlich gut gelungen ist.

Bei **Artaria & Comp.** in Wien ist neu erschienen und bei Herrn Friedr. Kistner in Leipzig stets am Lager vorräthig:

Thalberg, S., „Hommage à Rossini." Op. 8. Motifs de l'Opéra: Guillaume Tell, variés et arrangés pour le Pianoforte à 4 mains. 1 Fl. 30 Kr. Conv.-M.
(Eigenthum der Verleger.)

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Beyerini, M., Mère et Fille, 4 petits duos à 4 mains. Suite à Frère et Sœur.

Burgmüller, Fr., Fantaisie brill. sur Ernani. Op. 92.
— — Les 2 langages, grande Valse.
— — Le ramier messager, Idem.

Dreyschock, A., Gruss an Wien, Rondo brillant mit Orchester oder Quintett. Op. 32.

Duvernoy, J. B., 2 petites Fantaisies à 4 mains sur le Sonnambule et I Puritani. Op. 156.

Garcia, M., Traité complet de l'art du chant. 2me Partie. (Gesangschule 2r Theil.)

Herz, J., Les immortelles, 3 Fantaisies mignonnes sur des motifs de Bellini.

Roselien, H., Souvenirs de l'Opéra Ernani. Fantaisie brillante. Op. 91.

Schulhoff, J., 2 Scherzi. Op. 7.
— — 3 Impromptus. Op. 8.

Paganini's ächter Carneval von Venedig,

herausgegeben von **Ghys** für Violine mit Piano 25 Sgr., mit Quintuorbegleitung 20 Sgr., für Piano von **Th. Kullak.** 25 Sgr., leicht arr. 15 Sgr.
ist in unserem Verlage erschienen. Obiges hat in Concerten den raschendsten Beifall gefunden.
Berlin. **Schlesinger'sche** Buch- u. Musikalienhandlung

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten März. **Nr. 12.** 1846.

Inhalt: Der Alte vom Berge von Julius Benedict. — *Nachrichten*: Die Pariser musikalische Saison. Aus Frankfurt a. M. Aus Copenhagen. Aus Berlin. (Beschluss.) Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Der Alte vom Berge.

Grosse Oper in drei Aufzügen von *Julius Benedict.*

Die an Stoff zu romantischen Dichtungen so reiche, ja unerschöpflich zu neunende Zeit der Kreuzzüge bietet namentlich auch einen sehr dankbaren Vorwurf für ein Opernbuch. Die Romantik jener halb religiösen, halb kriegerischen Unternehmungen selbst, das Ritterthum, die glühende Begeisterung des Glaubens, der Gegensatz gegen das Sarazenenwesen, die Originalität des Schauplatzes, die aus den Mährchen der Kindheit uns vorschwebenden reizenden Bilder des Orientes, die poetischen, fremdartigen Trachten desselben, die Kampfscenen — das Alles gewährt einerseits einen eigenthümlichen dramatischen Reiz und andererseits glänzende Veranlassung zu schönen musikalischen Schilderungen, Situationen und Contrasten. Es ist daher nicht zu verwundern, wenn dieser Stoff schon oft zu Opernbüchern benutzt wurde. Deutsche, Franzosen und Italiener haben ihn ausgebeutet, und von den Deutschen sei hier nur auf *Meyerbeer's* (obwohl ursprüglich für Italien, auf italienische Worte componirten) Kreuzritter in Egypten und *Spohr's* Kreuzfahrer hingewiesen. Jetzt tritt auch ein Engländer damit in die Schranken, ein Engländer zwar nicht von Geburt, aber durch längeren Aufenthalt in jenem Lande nationalisirt, der auch seine bisherigen Opern auf englische Bücher componirt hat — *Julius Benedict*, der Schüler *Carl Maria v. Weber's*. Bekanntlich ist das jetzt in Rede stehende Werk seine dritte grössere Oper. Die erste war „The Gipsy's warning" (Der Zigeunerin Warnung), die zweite „The brides of Venice" (Die Bräute von Venedig); beide fanden Anerkennung und wurden als vielversprechende Werke eines entschiedenen Talentes begrüsst. Diese Versprechungen scheinen nun auch in der That in Erfüllung zu gehen; nach den übereinstimmenden Berichten aller englischen Blätter hat *Benedict* in dieser seiner neuesten Oper einen mächtigen Fortschritt gegen die früheren benrkundet und sich als würdigen Schüler *Weber's* bewährt, der ja auch nicht mit seinem „Freischütz" anfing, sondern ihm erst einen „Abu-Hassan," eine „Silvana" vorangehen liess.

Die Oper wurde unter dem Titel: „The Crusaders" (Die Kreuzfahrer) am 26. Februar d. J. auf dem Drury-lane-Theater zu London zum ersten Male mit dem glänzendsten Erfolge aufgeführt, und wir beeilen uns, den Lesern dieser Blätter einen genaueren Bericht darüber zu erstatten, indem wir hierbei die Mittheilungen der englischen Zeitungen, namentlich der Times, des Morning-Chronicle und der Morning-Post, zu Grunde legen.

Das Buch ist von *St. Georges* (einem Franzosen) und *Bunn* (einem Engländer) verfasst; wahrscheinlich hat dabei Jener den Plan und die Situationen, überhaupt das Allgemeine entworfen, Dieser aber die Ausführung im Besonderen geliefert. Es ist geschickt und musikalisch wie dramatisch dankbar angelegt, bietet auch durch effectvolle Scenerieen u. dergl. vielfaches äussere Interesse. — Die Hauptpersonen sind: Conrad, König von Jernsalem; — Bohemund, Fürst von Tarent; — Raimund, Graf von Toulouse; — Wilhelm, Erzbischof von Tyrus; — Hassan, Fürst der Assassinen; — Ismael, von der Secte der Assassinen; — Almea, ein junges Mädchen von derselben Secte; — Isolde, Tochter des Grafen von Toulouse. — Der Gang der Handlung selbst ist im Wesentlichen folgender.

Erster Aufzug. „Die Bezauberung." — Banket im Palaste zu Tyrus; mit den Kreuzfahrern zecht auch Conrad, der erwählte König von (dem noch nicht eroberten) Jerusalem, bisheriger Markgraf von Montferrat. Sarazenische Mädchen führen einen Tanz auf. Darüber erscheint der Erzbischof von Tyrus, welcher die Ritter schilt, dass sie sich an solchen heidnischen Vergnügungen ergötzen, und sie auffordert, die Tänzerinnen fortzuschicken. Sie sind auch damit einverstanden; nur verwendet sich Bohemund für die unter den Mädchen befindliche Almea. (Diese ist nämlich von dem Fürsten der Assassinen, dem „Alten vom Berge," abgesendet, um insgeheim seine feindseligen Plane gegen die Christen zu unterstützen.) Obwohl nun Conrad meldet, der Alte vom Berge habe Jedem, der den Titel „König von Jerusalem" annehme, den Tod geschworen; obwohl Ismael, Almea's Begleiter, in einer Romanze die schreckliche Macht des Assassinenfürsten schildert: so sind die Ritter doch guten Muthes und geloben die baldige Eroberung der heiligen Stadt. Ismael's Schilderung bewährt sich indessen bald als wahr; es trifft nämlich die Nachricht ein, dass König Conrad, der sich kurz vorher mit dem Erzbischof entfernt, um seine Krönung vorzubereiten, ermordet worden sei. (Es bedarf wohl keiner Erwähnung, dass es hier, wie mehrfach im Folgenden, mit der geschichtlichen Treue nicht eben genau genommen ist.) Man beschliesst, sogleich eine neue Königswahl vorzunehmen, und zwar durch's Loos; die Ritter werfen ihre Ringe in einen Helm, und das Loos

Digitized by Google

entscheidet für Bohemund, der auch sofort als König begrüsst wird. — Die Scene verwandelt sich in eine Felsengegend; der Alte vom Berge, umgeben von seinen Anhängern, empfängt die Nachricht von Conrad's Ermordung; Almea, welche von Bohemund's Wahl zu dessen Nachfolger noch nichts weiss, gesteht ihre Liebe zu dem Letzteren, besänftigt aber Hassan's Zorn durch das Versprechen, den gefürchteten Bohemund aus den Reihen der Kreuzfahrer hinwegzulocken; nur bedingt sie sich aus, dass er unversehrt bleibe, was der Alte verspricht, jedoch seinerseits mit der Bedingung, dass der König von Jerusalem sterben müsse. Sie entfernen sich, und Bohemund kommt zu dem verabredeten Rendezvous mit Almea. Nach einer schönen, von einem unsichtbaren Chore begleiteten Ballade des Fürsten sinken die Berge auf der einen Seite ein, und er befindet sich in einem wundervollen Zaubergarten, umgeben von reizenden Odalisken, an deren Spitze Almea als Zauberin, gleich Armiden, erscheint. (Hier ist Tasso's befreites Jerusalem, im achtzehnten Gesange, benutzt.) Ein feuriges Duett wird von den heranstürmenden Assassinen unterbrochen, welche den nenen „König" tödten wollen; Almea, die seine Wahl erst jetzt erfährt, rettet ihn auf einem Boote über den angrenzenden See. Damit schliesst der Aufzug.

Der zweite Act. „Die Belagerung" betitelt, führt uns in's Lager der Kreuzfahrer vor Jerusalem. In Bohemund's Zelte lauert eine Anzahl als Kreuzfahrer verkleideter Assassinen auf den König, an ihrer Spitze Ismael, welcher Jenen tödten soll. Almea, als Ritter verkleidet, beschwört Ismael, Bohemund leben zu lassen, und bietet dem Jüngling als Preis dafür in einem Duette ihre Hand. Er willigt ein und sie geben ab. Der Graf von Toulouse tritt auf mit seiner Tochter Isolde, Bohemund's Verlobter, welche nach einer Ballade mit dem herbeikommenden Bohemund ein Duett singt, worin Letzterer seine frühere Liebe zu Isolden erwachen fühlt und der zu Almea entsagt. Der König ist nun allein; seine Schildwache, der verkleidete Alte vom Berge, zwingt Ismael, den Mordplan auszuführen, und eben soll dies geschehen, als der junge Ritter (Almea) hereinstürzt und dem Mörder den Dolch entreisst; Hassau und Ismael fliehen, die herbeieilenden Christen finden Almea mit dem Dolche, sie wird als Mörderin angeklagt und da sie durch die mittlerweile herzugekommene Isolde die Untreue des Königs gegen sie selbst erfährt, so bekennt sie sich, des Lebens überdrüssig, der That schuldig. — Es folgen nun die Kämpfe um die heilige Stadt, der Sieg der Christen und ihr Triumpheinzug in Jerusalem. Im Finale soll Almea den Tod erleiden; allein Ismael stellt sich freiwillig und bekennt seinen mörderischen Ueberfall, worauf Jene freigelassen wird. (Quintett.) Ein Chor der Kreuzfahrer schliesst.

Dritter Aufzug. „Die Vermählung." Isolde, welche im königlichen Palaste zu Jerusalem ihres Verlobten harrt (Cavatine und Chor), wird von dem als Pilgrim verkleideten Hassan aufgefordert, dem König zu entsagen: er erzählt ihr von dessen Liebe zu Almea und schildert ihr die Gefahr, in welcher Bohemund schwebe und von welcher nur sie durch ihre Entsagung ihn retten könne. Nach seiner Entfernung entdeckt sie es ihrem Vater, erklärt, dass sie auf des Königs Hand verzichte, und gibt ihm den Verlobungsring zurück. Bohemund hat indessen eine Botschaft vom Alten vom Berge erhalten, worin dieser erklärt, dass er sich selbst den Christen ausliefern wolle, wenn der König sich mit Almea vermähle. Der Beschluss der Kreuzfahrer ist, diesen Vorschlag, wegen der Wichtigkeit und Gefährlichkeit des Assassinenfürsten, anzunehmen; Bohemund muss sich dem unterwerfen, Hassan erscheint und liefert sich aus. Seine geheime Absicht, durch der Königin (Almea's) Einfluss doch befreit zu werden und an ihr alsdann eine mächtige Verbündete zu haben, scheitert, denn Almea bekennt, dass sie Christin sei; Hassan stirbt in Verzweiflung. Almea belauscht ein Duett zwischen Bohemund und Isolde, worin Beide ihren Schmerz aussprechen, dass sie ihre gegenseitige Liebe zum Opfer bringen müssen — sie tröstet darauf Isolden und beredet sie, sich bräutlich zu schmücken. Der Hochzeitzug beginnt; da erklärt Almea, dass sie Bohemund's Hand entsage und in ein Kloster gehe; die glückliche Isolde tritt an ihre Stelle. — Beide singen noch ein glänzendes Duo, Alles ist zufrieden, und ein schönes Tableau, die Kirche des heiligen Grabes zu Jerusalem, beschliesst das Ganze. —

Was nun die Musik betrifft, so zeigt sie die „vollständige Entwickelung eines originellen und classischen Styls." Die Melodieen sind grösstentheils neu und eigenthümlich, immer schön und ansprechend; die harmonische Behandlung ist reich und gewählt, die Modulation mannichfaltig und characteristisch, die Instrumentation meisterhaft. Nicht minder ist überall dramatisches Leben und scenische Wirksamkeit ersichtlich. Die Chöre sind kräftig und schwungvoll; namentlich zeichnet sich ein mehrmals wiederkehrender Chor der Kreuzfahrer aus. Eben so gelungen sind die zarten Chöre der Odalisken. Unter den Einzelsachen stechen besonders mehrere Arien (die des Alten vom Berge, der Isolde, Bohemund's Romanzen u. s. w.) hervor. Ein besouderer Reichthum zeigt sich in der Oper an Duetten, von denen namentlich das Duett zwischen Almea und Bohemund im ersten, das zwischen Bohemund und Isolde im zweiten, und das zwischen der Letzteren und ihrem Vater im dritten Aufzuge hervorzuheben sind. Eben so ausgezeichnet ist das Quintett am Schlusse des zweiten Actes.

Die Aufführung war gelungen (Bohemund — Herr *Harrison*; Hassan — Herr *Stretton*; Ismael — Herr *King*; Almea — Miss *Romer*; Isolde — Miss *Rainforth*; Raimund — Herr *Borrani*). Mehrere Stücke mussten wiederholt werden, und am Schlusse wurde der Componist stürmisch gerufen.

Hoffentlich wird die Oper bald auch auf der deutschen Bühne erscheinen, wo sie als Werk eines Landsmannes, eines Schülers des noch unvergessenen *Weber* wohl im Voraus einer wohlwollenden Aufnahme versichert sein kann.

Digitized by Google

Nachrichten.

Die Pariser musikalische Saison.

I.

Die grosse Concertgesellschaft. Die Operabühser. *Halévy's* Musketiere.

Am 11. Januar fand diesmal das erste Conservatoriumconcert Statt, nachdem sich lange zuvor das Gerücht verbreitet hatte, der berühmte Saal werde zu jenem Zwecke erst im Februar eröffnet werden. *Beethoven's* F dur-Symphonie und die in G moll von *Mozart* waren die Perlen dieser ersten Matinée. Erstere wird von dem hiesigen Publicum schlechthin die kleine Symphonie genannt, aber jener Ausdruck scheint mehr der Zärtlichkeit, als dem Maassstabe seine Existenz zu verdanken, und es ist, als ob man sie klein nenne, um desto eher Gelegenheit zu haben, sie da Capo zu verlangen. *Mozart's* G moll-Symphonie wird von den Wenigsten verstanden, obgleich sie fast Allen gefällt. Dies lässt sich daher erklären, dass *Mozart* das Desperateste und Tiefste in das Gewand der Schönheit zu hüllen vermocht hat, deren Macht Jeder fühlt, ohne sich darum immer von den chaotischen Elementen Rechenschaft geben zu können, die ein grosses Herz so schön darzustellen vermocht hat. — Ich weiss aus guter Quelle, dass das Comité der Concertgesellschaft, das eigentlich in *Habeneck* seine gesammte Willenskraft vereinigt, sehr ungern neuere Musik zur Aufführung bringt. Dennoch hatte man sich diesmal entschlossen, Bruchstücke aus einem Oratorium von *Josse* aufzuführen, denen aber nur eine ziemlich kalte Aufnahme zu Theil wurde. Das Ganze stellt die Versuchung eines Eremiten dar, der erst betet, dann zweifelt, dann einschläft, einen Höllentraum hat, einen Geisterchor hört u. s. w. Der Componist hat den allgemeinen Fehler unerfahrener Componisten: die einzelnen Stücke zu weit auszudehnen, was, abgesehen von dem Verstosse, der dadurch gegen die Gesetze des Schönen überhaupt begangen wird, auch das Publicum auf bedauernswerthe Weise ermüdet. Uebrigens fehlt es Herrn *Josse* keineswegs an Talent. — Die Gesangaufführungen in den Conservatoriumconcerten lassen Manches zu wünschen übrig, worar namentlich Mangel an guten Tenor- und Sopranstimmen Schuld ist. So wurde weder das Benedictus von *Beethoven* im ersten, noch ein *Jomelli*'sches Offertorium im zweiten Concerte befriedigend ausgeführt; wobei wir indess bemerken wollen, dass das französische Publicum sich jenes Missstandes weniger bewusst wird, als das deutsche, weil der Chorgesang in allen musikalischen Instituten von Paris mittelmässig ist.

Die 42. Symphonie *Haydn's* (Opus 80) eröffnete das zweite Concert. Ich möchte fast behaupten, dass *Haydn's* Symphonieen hier verhältnissmässig noch meisterhafter ausgeführt werden, als die *Beethoven's*, wozu das graziöse Spiel der französischen Geigerschule nicht wenig beitragen mag. Das reizende Andante musste auf allgemeines Verlangen wiederholt werden, und eben so der Chor der Derwische aus *Beethoven's* Ruinen von Athen, den man hier zum ersten Male hörte. Der Enthusiasmus des Publicums beim Anhören dieser, so zu sagen fanatischen Composition ist durchaus unbeschreiblich; jeder schien fragen zu wollen: war denn jener Deutsche mehr, als ein Mensch, dass er, nach so vielen Tributen, die wir ihm schon gezollt haben, uns fortwährend noch neue Blicke in die Schatzkammer seines Genie's thun lässt? *Maurice Bourges*, einer von den besseren musikalischen Kritikern der französischen Hauptstadt, hat den Chor sehr glücklich in das Französische übersetzt und ihn so dem hiesigen Publicum zugänglich gemacht. *Bourges* ist von der Concertgesellschaft als Uebersetzer engagirt und hat dafür nächst einem bestimmten Honorar einen Sperrsitz im Parterre, eine Auszeichnung, wegen welcher er von den übrigen musikalischen Kritikern, die Zutritt in die Conservatoriumconcerte haben, beneidet wird. Letzteren nämlich hat man wegen Mangel an Platz nur zwei Logen im zweiten Range einräumen können, die ursprünglich zu sechs Plätzen jede berechnet sind. Da nun aber ungefähr dreissig Journalisten freien Eintritt haben, so trifft es sich, dass zuweilen eilf bis zwölf Menschen wie Häringe in einer solchen Loge zusammengedrückt sich befinden. Ich muss mir für eine bessere Zeit vorbehalten, die Journalistenlogen im Conservatorium ausführlicher zu beschreiben, was vielleicht zu hinlänglicher Ergötzung des Lesers ausfallen dürfte.

Das dritte Concert wurde mit dem ersten und zweiten Theile der vierten *Spohr*'schen Symphonie eröffnet. Der zweite Theil hatte besonders reichen Beifall, namentlich das Wiegenlied; er musste auf allgemeines Verlangen wiederholt werden. Im Uebrigen brachte das Concert noch eine Kirchenmusik von *Mozart*, den Chor der Gefangenen aus Fidelio und *Beethoven's* A dur-Symphonie.

Für die vierte Matinée wird so eben angezeigt: *Mendelssohn's* Symphonie in A, Fragmente aus Idomeneo von *Mozart*, die B dur-Symphonie von *Beethoven* u. s. w. —

Die grosse Oper hat sich bisher vergebens bemüht, die Krisis, in der sie seit längerer Zeit schwebt, zu ihren Gunsten zu gestalten. Im vorigen Jahre setzte der Director viel Hoffnung auf *Niedermeyer's* Maria Stuart, die den Erwartungen des Publicums nicht entsprach, und eben so falsche Hoffnungen machte er sich diesmal auf die Oper: L'étoile de Seville von *Balfe*. Merkwürdig! der in Deutschland und England anerkannte Componist fällt in Frankreich jedesmal durch, und zwar trotz aller Verbrüderung der hiesigen Theaterdirectionen mit der Presse. Die Franzosen erkennen bei solchen Gelegenheiten das alte strenge Deutschland nicht mehr. — Glücklicher ist die komische Oper, die wenigstens hin und wieder etwas bringt, was das Interesse des Publicums rege erhält. Dies war in neuester Zeit ganz besonders mit *Halévy's* Oper: „Les monsquetaires de la reine" der Fall, die sich seit ihrem ersten Erscheinen des ungewöhnlichsten Beifalls zu erfreuen hat. Die Presse empfiug das Werk mit ausserordentlicher Theilnahme, und unterlässt nicht, fortwährend auf dessen einzelne Vorzüge zurückzukommen. Ich kann, da ich bisher nur einer einzigen Vorstellung beiwohnte, hier keine spezielle Kritik mittheilen, und erwähne nur, dass man im Allgemeinen die Introduction, ein Sextuor und den nächtlichen Marsch im ersten Acte, das Quartett im zweiten Acte, das Lied des Capitän Roland, dessen Duo mit Mocker u. s. w. für das beste im

Digitized by Google

Werke hält. Gestern wurde die neue Oper mit ausserordentlichem Beifalle bei Hofe aufgeführt. Sie ist Eigenthum des Nachfolgers des Herrn *Schtesinger*, dessen Musikalienhandlung vor Kurzem Herr *Brandus* käuflich an sich gebracht hat. Das hiesige musikalische Publicum erwartet von dieser Veränderung die erfreulichsten Folgen, da der frühere Besitzer der Handlung wegen anderer Geschäfte, denen er sich unterzogen hatte, anfing etwas unzugänglich zu werden. Herr *Brandus* ist hier als Kunstfreund und tüchtiger Geschäftsmann viel zu sehr bekannt, als dass er die gerechten Erwartungen des Publicums nicht auf das Beste erfüllen sollte. Die Revue et Gazette musicale erscheint nach wie vor, jedoch jetzt unter Redaction des Herrn *d'Hannencourt*.

Lablache hat neulich *Cimarosa's* Matrimonio secreto zu seinem Benefiz aufführen lassen, und die Oper macht seitdem im Saale der Italiener ausserordentliches Glück, ein Beweis, dass der Sinn für die älteren Werke doch noch keineswegs so erstorben ist, als die Theaterdirectionen glauben machen wollen, um die mittelmässigen Compositionen moderner Componisten mit desto grösserem Anscheine von Recht aufführen zu können.

(Beschluss folgt.)

Frankfurt a. M. Das fünfundzwanzigjährige Dienstjubiläum des Herrn Capellmeisters *Carl Guhr* wurde hier auf eine eben so solenne, als sinnige Weise gefeiert. Am Mittag des 27. Februar waren gegen tausend Menschen im Saale des Weidenbusches versammelt, den Jubilar zu empfangen. Die festlich geschmückten Damen bildeten einen Weg, durch den er zu seinem Ehrensitze gelangen musste, ringsum aber stand das männliche Personal aus allen Ständen, und auf dem Orchester vis à vis das durch den Instrumentalverein verstärkte Orchester, der Liederkranz, Sänger und Chorpersonal schlagfertig. Eine dreifache Intrade, durch allgemeines „Lebehoch" begleitet, ertönte bei *Guhr's* Eintritt in den Saal, wonach die verschiedenen Deputationen auftraten, dem Manne des Tages ihre Huldigung darzubringen. Der Schauspieler Herr *Reger* hielt die Standrede, wonach Herrn *Guhr* das Festgeschenk überreicht wurde: eine silberne, siebensaitige Lyra auf einem Piedestal, von silbernem Lorbeerkranz umwunden, in welchem fünfundzwanzig goldene Beeren prangten. Nach der vortrefflich executirten Ouverture zur Vestalin *) überreichten ihm die Handwerker des Instituts einen von ihnen verfertigten Gartentisch und Stuhl, in Begleitung einfacher und rührender Worte, welche Herr *Hallenstein* in ihrem Namen sprach. Darauf ertönte ein analoger Chorus von unserem Liederkranz (dessen Ehrenmitglied *Guhr* ist), welchem eine inhaltvolle Anrede, von Herrn Dr. *Schmidt* gesprochen, folgte, und nach Worten tiefgefühlten Dankes, die zugleich eine kurze Biographie des Jubilar enthielten, wurde die Festcantate, von *Gollmick* gedichtet und von dem Chordirector Herrn *Baldenecker* componirt, gesungen. Hier vereinigten sich natürlich alle Kräfte zu einem in der That ergreifenden Effect. Das äusserliche Arrangement dieser Feier blieb hinter ihrem Inhalte nicht zurück, und hier ist die Triumphpforte das Hervorstechendste, das unseren Blicken imponirte. Sie war mit Emblemen der Kunst geschmückt, und von einem natürlichen Walde junger Taxusbäume eingerahmt. Die transparenten Bildnisse alter deutscher Componisten und eines colossalen Apollo, der auf Wolken schwebend den Hintergrund der Ehrenpforte bildete, die unzähligen Gaslichter (denn alle Fenster waren verhängt), die bei *Guhr's* Erscheinen plötzlich zu hellen Flammen aufloderten, das wogende und doch wohlgeordnete Publicum — dieses Alles bot einen grossartigen, dabei rührenden Anblick dar, und dem Theatermaler Herrn *Hoffmann* gebührt das Lob, das seiner Kunst von allen Seiten gespendet wurde.

Der zweite Act dieses Festes begann am Abend desselben Tages mit einem Banquet von dreihundert Couverts, dem ein Ball folgte, und es war nichts Leichtes, in so kurzer Zeit den Tempel der Musen in einen Speisesaal umzuwandeln. Alle die Toaste an den Senat, an den Jubilar, an die Theaterdirection, an die anwesenden Damen u. s. w. nebst Repliken zu citiren, würde zu weit führen. Nur eines von *Gollmick* gedichteten und von dem Sänger *Conradi* vorgetragenen Rundgesanges (über die Melodie des Rheinweinliedes von *Joh. André*) sei besonders gedacht, weil er das Signal zum freieren Worte gab, und nach ihm ein Humor losgelassen wurde, der in allen Farben blitzte und manche treffende Wahrheit zu Tage förderte. —

So endete das Banquet in der anständigsten Freiheit erst um 3 Uhr des folgenden Morgens, und wir müssen gestehen, dass das Festcomité, aus Mitgliedern des Schauspiels, der Oper, des Orchesters und des Chors bestehend, seine schwierige Aufgabe, so viele heterogene Elemente zu vereinigen, musterhaft gelöst hat. Diese Vereinigung dürfte auch für die Folge noch wohlthätig nachwirken, da Oper, Schauspiel und Orchester — diese für einander gehornten Drillinge — bisher dennoch nie mit einander sympathisirten.

Noch andere Geschenke an Werth, silberne Pokale und Service, Tadirstäbe, Albums u. dergl., die dem Jubilar bei dieser Gelegenheit von hochstehenden Privatpersonen und Freunden überreicht wurden, bildeten, nächst dem bleibenden Zeichen einer allgemeinen Huldigung, zugleich eine kleine Industrieausstellung.

Der dritte Act dieser Feier wurde am 2. März durch die Oper „Vestalin" begangen, die Herr *Guhr* von seinen beiden Collegen *Malss* und *Meck* als Pretium affectionis zum Benefiz erhielt. Wenn aber das Publicum hier nicht ganz die Theilnahme zeigte, die man erwartete, so mag die Verstellung selbst dem Enthusiasmus entgegengewirkt haben, da die Titelrolle, durch einen Gast besetzt, durchaus nicht ansprechen wollte. Nichts desto weniger aber wurden dem Jubilar die Ehren des Empfanges, des Hervorrufens und des Lorbeerkranzes zu Theil.

*) *Guhr* begann vor fünfundzwanzig Jahren seine hiesige Wirksamkeit mit dieser Oper.

Copenhagen, im Februar 1846. In der hiesigen musikalischen Welt ist der Pianist *Charles Mayer* aus St.

Digitized by Google

Petersburg der Held des Tages. Dieser ausgezeichnete Künstler hat, obgleich er keine europäische, durch die Zeitungen ausposaunte Celebrität mit hierher brachte, die allgemeine Bewunderung aller Sachverständigen erregt durch seine vollendete Technik, seinen seelenvollen Vortrag und seine schönen, von grosser musikalischer Tüchtigkeit zeugenden Compositionen. Die Kunstrichter stimmen darin überein, dass sie Herrn *Mayer* den in technischer Beziehung vollendetsten Clavierspieler von allen Denen nennen, die zu verschiedenen Zeiten sich in Copenhagen haben hören lassen. Herr *Mayer* hat hier zwei grosse Concerte im Hoftheater und eines im grossen Saale des Hôtel d'Angleterre, alle vor überaus zahlreichen Zuhörern, gegeben und zwei Mal die Ehre gehabt, bei Hofe zu spielen. Der König hat zum Beweise seiner Zufriedenheit dem Künstler einen kostbaren Brillantring überreicht, so wie er auch mit dem ganzen Hofe die beiden Concerte im Hoftheater mit seiner Gegenwart beehrt hat. Von den Compositionen des Herrn *Mayer* haben hier am Meisten angesprochen: sein grosses Concert mit Orchester in D dur, *Liszt* zugeeignet, das sogenannte Symphonieconcert, was der Componist ehrerbietigst dem Könige von Dänemark dedicirt hat, und das Air Italien. — Von hier aus geht Herr *Mayer* über Hamburg nach Berlin, Leipzig und Wien. Wir wünschen, dass dieser ausgezeichnete Künstler überall dieselbe ruhmvolle Anerkennung finden werde, die ihm in Copenhagen zu Theil geworden ist.

Berlin. November und December 1845.

(Fortsetzung und Beschluss.)

Der Componist und Claviervirtuos *Henry Litolff* hat hier, nächst der *Lind*, in diesem Musikwinter das grösste Interesse erregt, und es sei uns deshalb vergönnt, etwas ausführlich über diesen höchst talentvollen Künstler zu berichten.

Er wurde in London geboren. Sein Vater war ein französischer Militär aus dem Elsass, die Mutter eine Engländerin. Etwa zwölf Jahre alt, begann *Henry Litolff* das Clavierspiel zu erlernen. Der Unterricht wurde von einem mittelmässigen Lehrer ertheilt, denn seine Eltern waren nicht reich. Durch Zufall lernte *Moscheles* den talentreichen Knaben in einem Pianofortemagazin kennen, interessirte sich für ihn und nahm ihn bald darauf ganz zu sich, wo denn der junge *Henry* vom vierzehnten bis siebenzehnten Jahre trefflichen Unterricht im Clavierspiel und in der Composition erhielt. Diesen schönen und edlen Zug des trefflichen Meisters *Moschdes* bewahrt *Litolff* in seinem Herzen mit dem Gefühl dankbarster Hingebung, und es vergeht fast kein Tag, wo er nicht von *Moscheles* in Ausdrücken vollkommenste Verehrung spricht. Als er *Moscheles* verlassen, verlies er auch London und ging nach Frankreich, wo er drei Jahre lang in dem Städtchen Melun einsam und emsig studirte. Nach dieser Frist wandte er sich gen Paris, spielte bald darauf im Conservatorium mit glänzenden Erfolge und legte Proben von bedeutendem und entschiedenem Compositionstalente ab. Bei Gelegenheit einer Concurrenz in der Abtheilung des Conservatoriums für Pianofortespiel wurde *Litolff* von der Jury des berühmten Instituts für *Alkan* als Preisrichter gewählt. Ein vierzehnjähriges Mädchen, Dem. *Masson*, erhielt den ersten Preis. Von Paris ging unser Künstler nach Brüssel, wo er sein prächtiges H moll-Concert schrieb und im Conservatorium dieser Stadt zur Aufführung brachte. Das Werk und der Vortrag machten Sensation, so dass *Fétis* selbst dem jungen Künstler einen Lorbeerkranz im Namen der musikalischen Academie überreichte. Von Brüssel begab sich *Litolff* nach Warschau, wo er wegen Krankheit lange Zeit nicht spielen konnte und drei Jahre als Capellmeister im Nationaltheater bei der polnischen Oper fungirte. Leider legte er in dieser Stadt den Grund zu einer Brustkrankheit, die ihn im vergangenen Herbst in Berlin an den Rand des Grabes brachte, nun aber durch die Kunst und die Bemühungen unserer Aerzte gänzlich gehoben zu sein scheint. Die Theilnahme für den todtkranken Künstler war übrigens in vielen künstlerischen Kreisen ausserordentlich lebhaft, und es ist nicht zu leugnen, dass sein erstes Concert schon aus Gründen der Humanität sehr stark besucht und das Publicum in einer Stimmung war, die nicht günstiger für den Erfolg beim ersten Auftreten eines Künstlers gedacht werden kann. Als *Litolff* auf der Estrade der Singacademie erschien, um sein Concert in H moll zu beginnen, als das Publicum — worunter Viele ihn bis dahin weder gesehen noch gehört, sondern blos aus den Zeitungen erfuhren, dass er kaum dem Tode entronnen — seiner ansichtig ward, brach ein wahrhaft herzliches Interesse in lauten und lebhaften Acclamationen aus. Nach dem ersten pathetischen Orchestersatz, noch ehe *Litolff* eine Taste angeschlagen, wiederholte sich dieser Applaus, und am Schlusse des geistreichen, poesievollen Werkes brach ein wahrer Sturm des Beifalls aus. Selten sahen wir einen solchen Sieg des Geistes über die Materie. Wer den Künstler einige Tage vorher gesehen, an den Grenzen jenes Laudes, „von dessen Bezirk kein Wanderer wiederkehrt," und wer ihn jetzt sah am Flügel, wie er, die schwierigsten Aufgaben der Virtuosität mit energischer Bravour besiegend, den Massen des Orchesters kühn Trotz bot, — der musste sich wohl vom unsichtbaren Flügelschlage der geheimnissvollen Gewalten einer Künstlerseele auf's lunigste berührt fühlen.

Das Concert selbst als Composition machte eine grosse Wirkung auf's Publicum, und man sprach längere Zeit in musikalischen Kreisen davon, wie von einer neuen, mit bestem Erfolge gegebenen Oper. Diese glänzende Aufnahme verdiente aber *Litolff's* H moll - Concert durch prägnante und eigenthümliche Melodieen, neu erfundenes, effectreiches Passagenwerk, feurigen Fluss in der Durchführung, wohlabgerundete Formen, und durch eine wohlklingende, brillante Orchestration. Die Verbindung der Klangmassen des Orchesters mit dem Clavier ist in dieser Composition ausserordentlich gelungen, und der heutige Flügel ist ein Instrument, das durch seinen compacteren Klangkörper sehr wohl geeignet ist, den Stimmen des Orchesters hinlängliche Resistance zu leisten. Eine analysirende Kritik dieses Werkes, das aus vier zusammenhängenden Sätzen besteht und jedenfalls zu den bedeutendsten und ausgezeichnetsten Producten der neue-

Digitized by Google

ren Clavierepoche gehört, überlassen wir dem eigentlichen Claviermusikkritiker dieser Blätter, da es bereits, leider nicht in Partitur, bei *Schlesinger* im Druck erschienen ist. Von mehreren kleineren Stücken ohne Begleitung, die *Litolff* in diesem ersten Concerte spielte, erregte die für den *Coup de main* äusserst schwierige Tarantelle du diable das meiste Interesse. Hatte der Virtuos im ersten Concerte nur eigene Compositionen vorgetragen, so hörten wir im zweiten von ihm das grosse Septett (Dmoll) von *Hummel* (im Verein mit Mitgliedern der königl. Capelle), und die grosse Sonate in Amoll von *Beethoven* mit dem trefflichen Violinspieler der königl. Capelle Herrn *Zimmermann*, welches letztere Werk namentlich vorzüglich in der Ausführung gelang. Ausserdem spielte *Litolff* eines jener schwärmerischen Notturno's (Fismoll) von *Chopin* und eine Masurka des Sorcières von *Truhn*. Den grössten Beifall fand aber an diesem zweiten Abend eine Caprice über Motive aus *Meyerbeer's* Robert von *Litolff's* eigener Composition. Dieses enorm schwierige Concertstück führt die Bezeichnung „Caprice" mit Recht, indem der Componist darin fast alle Melodieen der Oper auf dem Basathema *à quatre timballes* verschleiben lässt. Er verbindet darin oft zwei, ja einmal drei Melodieen. Im dritten Concert wiederholte *Litolff* seine „Concertsymphonie" (wie er das Werk betitelt) in Hmoll mit Orchester; Herr Concertmeister *L. Ganz* dirigirte wieder. Effect und Beifall, wie im ersten Concert. Mit Herrn *Gustav Schumann* spielte der Concertgeber *Moscheles'* Clavierduett: Hommage à Händel in sicherster Uebereinstimmung, worauf *Litolff* allein eine Tarantelle calabraise und eine Masurka eigener Composition mit piquanter Grazie sehr beifallswerth ausführte. Den Schluss machte das Concertstück in Fmoll von *C. M. v. Weber* mit Orchester. Das Tempo di marcia machte darin, wie bei *Liszt*, durch die staunenerregende Energie und Bravour, mit der der Virtuos gegen die Gewalten des Orchesters zu Felde zog, die grösste Wirkung und riss zu jubelndem Beifalle hin. Im letzten Satze aber liess *Litolff* in toller Laune dermaassen die Zügel des Tempo's achiessen, dass Manches in den Seechszehntelpassagen etwas unklar wurde und das Orchester kaum folgen konnte. Das vierte Concert fand im Januar (wir wollen hier gleich vollständig über die Leistungen *Litolff's*, der uns seit Kurzem verlassen, berichten) und zwar, wie das zweite, ohne Orchester Statt. Er wiederholte das Concert von *Weber*, ohne Begleitung, was uns nicht recht zusagen wollte. Besser getroffen war die Wahl der Sonata quasi Fantasia von *Beethoven*, die *Litolff* sehr brav und im letzten Satze mit grosser Bravour exeeutirte; doch ist uns *Mendelssohn's* Vortrag dieses herrlichen Tongedichtes bis jetzt als der vollendetste erschienen; auch zweifeln wir, dass irgend wer dieses Werk mit tieferem, innigerem Verständnisse wiedergeben kann. Doch dass *Litolff* hier und da etwas scharf aeeentuirte, wollen wir nicht tadeln; denn wenn man in einem grossen Saale, vor fast tausend Menschen eine Sonate spielt, so muss man hier und da schärfere Lichter aufsetzen, als wenn man sie im Zimmer vor ein Paar musikalischen Freunden vorträgt. Aus demselben Grunde malt man Decorationen und Frescobilder mit einem anderen Pinsel, als Miniaturportraits. Oh überbaupt Sonaten in ein so grosses Local vor ein gemischtes Concertpublicum gehören, bezweifeln wir übrigens, denn ein tüchtiger Künstler wird in solcher Situation mit einem Concerte von *Beethoven* jedenfalls eine grössere Wirkung hervorbringen, ala mit der besten Sonate dea grossen Meisters. Sowohl Gedanke, als Form und Ausführung bei einer Sonate sind zu zart, zu sehr in'a Detail geführt, als dass sie einen grossen Raum, auf den sie gar nicht berechnet aind, ausfüllen und so viel halb oder gar nicht gebildete Ohren befriedigen könnten. Ein Concert enthält grössere, schärfer ausgeprägte Gedanken, breitere und strenger markirte Formen und wirkt ausserdem auf die Masse durch das mächtige Klangmaterial des vollen Orchesters. *Litolff* spielte im vierten Concerte ausser den genannten Stücken eine Masurka von *Chopin*, ein eigenes Souvenir de la Tarantelle (Emoll), und zum Schlusse eine ungemein schwierige, aber effeetvolle Fantasie über Motive aus Lucrezia Borgia eigener Composition mit gewohntem, glänzendem Erfolge.

Nachdem *Litolff* in mehreren Virtuosen-, mildthätigen Zweck- und Hofconcerten gespielt, veranalaltete er am 21. Februar sein Abschiedsconcert im Concertsaale des königl. Schauspielbauses. Das Programm enthielt nur die Namen *Beethoven*, *Litolff* und — Lord *Westmoreland*, brittischer Geaandter am preuss. Hofe. Von *Beethoven* hörten wir die Egmontouverture, die unter Leitung des Concertmeisters *L. Ganz* sehr brav von der königl. Capelle (d. b. einem Theile derselben) executirt wurde; ferner das prächtige, romantische Esdur-Concert, das *Litolff* mit grösserer Mässigung und Ruhe, als sonst seine Art und Weise, unter grossem Beifall vortrug. Die Capelle leistete in diesem Stück Ausgezeichnetes, was wir deshalb erwähnen, weil das Accompagniren eines Clavierconcertes von *Beethoven*, *Mendelssohn* u. s. w. zu den schwierigsten Aufgaben eines Orchesters gehört. Gleich nach dem Concert spielte *Litolff* hinter einander weg, da er in zweiten Theile zu dirigiren hatte, alle Pianofortestücke, die der Concertzettel enthielt. Die schon erwähnte Fantasie aus Robert trug wieder den Sieg davon. — Nun zügte sich *Litolff* als Dirigent eigener Instrumental- und Vocalmusik. In's erste Bereieb gehörte eine Ouverture zu seiner unvollendeten Oper Catharina Howard; ein gross angelegtes, düateres und leidenschaftliches Tongemälde in Fmoll, das die Todesnoth der unglücklichen Königin in schärfsten Accenten, jedoch ohne unsehön und bizar zu werden, vortrefflich ausdrückt. Man findet in diesem Werke frappante Instrumenteleffeete, die eine gemue Kenntniss der Kunst, zu instrumentiren, verrathen. Wenn diese Ouverture nicht in dem Grade gefiel, als *Litolff's* Hmoll-Concert, so lag das nur daran, dass in jnem ersteren Werke das melodiöse Element, welches ja immer die grössere Theilnahme für sich bat, weniger vehemschen konnte. Nach unserem Dafürhalten markirt diae Ouverture einen Fortschritt des Componisten, wenn gleich das Concert einen wohlthuenderen Eindruck zurücklaat. Das zweite Instrumentalstück von *Litolff* war ein Violinconcert „Marcia funebre e Rondo finale," das Herr *Léonard*, über dessen vorzügliche Leistungen wir später ausführlicher berichten, mit

Digitized by Google

möglichster Force und Bravour vortrug; allein es war beinahe durchweg so voll und stark instrumentirt — (z. B. nicht selten dröhnten zu einem Passus auf der D- und G-Saite alle Blech- und Schlaginstrumente drein) —, dass es kaum dem riesigen Ton eines *Vieuxtemps* gelingen möchte, zu dominiren. Auch war dieses, in der Erfindung der Motive interessante Tonstück zu lang ausgesponnen, um fortwährend zu fesseln. Wenn der Componist im Rondo, anstatt beinahe das ganze, etwa 32 Tacte des Andante („Marcia funebre") wiederkehren liesse, würde dieser Uebelstand einer übermässigen Länge und Breite vermieden werden. Das Vocalprogramm des Concertes bildeten eine Arie und ein Duett aus einer früheren Oper *Litolff's* „Salvator Rosa." Die Arie sang Herr *Böttticher*, unser erster Bassist, das Duett Fräul. *Marx* und Herr *Pfister*. Wir glauben, der talentreiche Künstler hätte in seinem Interesse gehandelt, aus diesem Jugendwerke nichts zu Gehör zu bringen, sondern lieber ein Paar Nummern aus seiner Catharina Howard, die er fertig im Kopfe hat, aufzuschreiben und executiren zu lassen. Es ist immer riskant, aus einer wirklich dramatischen Oper — (bei italienischen Concertopern ist es etwas Anderes) —, die dem Publicum selbst dem Sujet nach unbekannt ist, einzelne Piecen im Concert aufzuführen. Gerade das, was auf der Scene von grosser dramatischer Wirkung sein mag, wird unter diesen Umständen im Concertsaale am Wenigsten reussiren. In diesen Vocalstücken stellte sich heraus, dass *Litolff*, als er die Oper Salvator Rosa schrieb, mit der Singstimme weit weniger Bescheid wusste, als mit dem Clavier und den Instrumenten überhaupt. Sowohl die Arie als das Duo sind unpractisch für die Stimme gesetzt, und dazu so stark und überladen instrumentirt, dass die Sänger sich ganz unnöthig abmühen; da es in diesen Stücken auch nicht an bedeutenden Reminiscenzen (z. B. aus *Meyerbeer*) fehlt, so bekundet Alles, dass Salvator Rosa ein stürmischer Jugendversuch des Componisten ist, wo der gute Wille für die That gelten muss. So scheiden wir denn von dem feurigen und talentreichen Künstler, der unter den heutigen Claviervirtuosen von Fach eine der ersten Stellen einnimmt, als Componist aber, nach *Chopin*, vielleicht die erste. Zum Schlusse aber warnen wir ihn, sein schönes Talent nicht in Kleinigkeiten zu zersplittern und nicht Sachen zu ediren, die zwar der Casse, aber nicht dem Ruhme erspriesslich sind. Leider passt diese Mahnung nur für reiche Leute. — *T.*

Leipzig, den 21. März 1846. Neunzehntes Abonnementconcert, Donnerstag, den 19. März. — Ouverture (die Najaden) von *W. Sterndale Bennett*. — Arie aus der Schöpfung von *J. Haydn*, gesungen von Fräul. *Bertha Waltz*. — Concert für Pianoforte (Es dur) von *L. v. Beethoven*, vorgetragen von Herrn *W. Taubert*, königl. preuss. Capellmeister. — Quartett aus Anacreon von *Cherubini*, gesungen von Fräul. *Fischer*, Fräul. *Schwarzbach*, Herrn *Meyer* und Herrn *Pögner*. — Ouverture zu Coriolan von *L. v. Beethoven*. — Symphonie von *W. Taubert* (Fdur, Manuscript, unter Direction des Componisten). —

Die beiden Ouverturen von *Bennett* und *Beethoven* brachten bei höchst vollendeter Ausführung, jede nach ihrem Wesen und Zwecke, eine durchaus befriedigende Wirkung hervor, — die erstere durch ihre reizvollen Melodieen und durch die sonnenhelle Färbung, welche in harmonischer wie instrumentaler Beziehung das Ganze durchzieht, die zweite durch den tiefen Ernst und die classische Würde, welche darin ein grossartiges Abbild des Römerthums erkennen lassen.

In der Arie: „Auf starkem Fittig" u. s. w. aus *Haydn's* Schöpfung zeigte sich eine uns noch völlig unbekannte Sängerin, Fräul. *Waltz* aus Berlin, von vortheilhafter Seite, wenn sie auch nicht im Stande war, durch hervorragendes Talent und hohe Ausbildung zu imponiren. Die Stimme der jungen Sängerin ist angenehm, aber ziemlich dünn und schwach, und leidet leicht bei dem Versuche, ihr grössere Stärke und mehr Klang zu verleihen, als ihr von Natur innewohnt. Die zwar nicht unausgebildete Coloratur ist noch nicht frei genug, um das mühsam Erlernte vergessen zu lassen, und auch der Vortrag war noch etwas gedrückt und beengt, woran wohl eine nicht zu verkennende Befangenheit ihren Theil haben mochte. Das Publicum gab übrigens der Sängerin Zeichen der Anerkennung und Aufmunterung.

Der Name des Herrn CM. *Taubert* aus Berlin hat überall einen guten Klang; als Clavierspieler, wie als Componist ist er auch uns Leipzigern bereits vortheilhaft bekannt. In ersterer Beziehung lernten wir schon vor Jahren seine Vorträge, namentlich *Beethoven*'scher Compositionen, schätzen und lieben. Sei es nun, dass dies zu einer Zeit geschah, wo diese Werke seltener vorgeführt und von den seichteren Erzeugnissen der damaligen Periode verdrängt wurden, und dass daher die Freunde wahrer Kunst einen Virtuosen, der durch die Auswahl seiner Vorträge eine solidere Richtung bekundete, schon darum, als eine rühmliche Ausnahme, freudig begrüssten, oder sei es, dass Herr CM. *Taubert* damals gerade in dem Glanzpuncte seiner Virtuosität stand, — kurz: wir müssen, ohne dem Verdienste des Spielers im Geringsten zu nahe treten zu wollen, aufrichtig bekennen, dass wir in seiner jetzigen Leistung einen Unterschied gegen seine früheren wahrgenommen haben. Freilich bleibt es immer eine schwierige Aufgabe für einen Pianisten, die in den letzten zehn Jahren so übermässig gesteigerten Ansprüche der verwöhnten Zuhörer mit denselben Mitteln, mit welchen er vor diesen Neuerungen wirkte, noch jetzt allseitig zu befriedigen, wenn auch immerhin der Grund seiner Bildung ein so tüchtiger ist, wie eben bei *Taubert*, zumal da seitdem diese Compositionen durch den geistreichen, mit der höchsten technischen Vollendung gepaarten Vortrag eines *Mendelssohn*, einer *Clara Schumann* ihren Reiz auf's Neue geltend gemacht und neue Begeisterung erweckt haben. Herr CM. *Taubert* hat das Pianofortespiel nicht zur Hauptaufgabe seines Lebens gemacht; darum ist er, wenn auch nicht zurückgeblieben, doch nicht im Stande, die Leistungen Anderer vergessen zu machen. Sein Vortrag des

Digitized by Google

schönen Es dur-Concertes war ein verdienstlicher, und zeugte von genauer Kenntniss und geistvoller Auffassung des gewaltigen Stoffes, wollte aber nicht so erwärmen, als es ihm bei solchen Vorzügen mit etwas mehr mechanischer Elasticität und Erregbarkeit des Geistes sicherlich gelungen sein würde.

Um sogleich zu der neuen Symphonie desselben überzugehen, so ist diese jedenfalls ein ansprechendes, sicher und tüchtig ausgeführtes Musikstück, dessen Wirkung nur zuweilen durch eine gewisse Breite und Nüchternheit geschwächt wird; vielleicht liegt dies daran, dass das an sich löbliche Streben, die Hauptmotive in möglichst grosser Einfachheit hinzustellen, diesen selbst den interessanten Kern entzogen haben mag, der den Hörer fesselt und ihn der geschickten Verarbeitung der Themen mit gesteigerter Theilnahme folgen lässt. Gewandtheit und tüchtiges künstlerisches Studium spricht aus jedem der vier Sätze, am Meisten Leben und Fluss aus dem Scherzo; doch wollte es uns bedünken, dass gerade in diesem „Alla danza tedesca" überschriebenen Satze der scharf markirte Tanzrhythmus, verbunden mit einer wenig Originelles bietenden Melodie, die Würde in etwas beeinträchtigte, welche eine Symphonie nie verläugnen sollte. Weit entfernt jedoch, mit diesen Bemerkungen über ein Werk absprechen zu wollen, zu dessen genauer Beurtheilung eine einmalige kurze Bekanntschaft nicht hinreichen kann, erkennen wir darin gern einen neuen Beweis des gediegenen Strebens des bekannten und beliebten Componisten, wenn wir auch den schwächeren Eindruck, den es auf uns äusserte, nicht verhehlen zu dürfen glauben.

Noch ist in der Kürze des Vocalquartetts aus „Anacreon" von *Cherubini* zu gedenken, dessen öfter wiederkehrender Ensemblesatz: „O lächle hold" u. s. w. in einem Accompagnement für Männerstimmen ohne Instrumentalbegleitung allgemeiner bekannt sein wird, als das Original. Es wurde gut ausgeführt und gewährte als Musikstück aus einer von *Cherubini's* frühesten Opera grosses Interesse.

L. R.

Feuilleton.

Die Berliner Academie für Männergesang hat einen Preis von 100 Thlr. für die beste grössere Composition für Männerstimmen (Solo und Chor) ausgesetzt. Die Dauer soll etwa ½ Stunde sein. Preisrichter sind: Capellmeister *Friedr. Schneider* in Dessau, Musikdirector *Carl Löwe* in Stettin, die beiden Directoren der Academie selbst: Musikdirector *Wieprecht* und Componist *Flodoard Geyer* in Berlin.

Das deutsche Theater in Ofen hat ein dortiger Schlossermeister, Namens *Michel*, meistbietend an sich gebracht.

Da dem Bremer Theater keine Unterstützung aus Staatsmitteln bewilligt worden ist, so hat die letzte Versammlung der Actionäre beschlossen, alle Freunde des Bühnenwesens zu einem fünfjährigen Beitrage von 10 Thlr. aufzufordern. Man hofft, auf diese Weise die Mittel zu gewinnen, welche die Bremer Bühne wieder heben werden.

Am 4. März wurde in Leipzig *Lortzing's* Undine zum ersten Male mit Beifall aufgeführt. Der Componist dirigirte selbst. — Wie man sagt, geht *Lortzing* nach Wien als Musikdirector am Theater an der Wieden (an *Netzer's* Stelle); ein anderes Gerücht lässt ihn mit *Ringelhardt* nach Riga gehen.

Baron *v. Gall*, bisher Intendant des Oldenburger Theaters, übernimmt die Intendanz der Stuttgarter Hofbühne.

Auch in Hannover ist *Mozart's* „Schauspieldirector" wieder auf die Bretter gebracht worden.

Ankündigungen.

Alte Musiknotendrucke.

Der Catalog meiner ausgezeichneten Sammlung *seltener Musiknotendrucke* aus den renommirtesten Officinen des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Werke der *vorzüglichsten Componisten* jener Zeit enthaltend, ist so eben erschienen und von mir zu beziehen.

Augsburg, im März 1846.

Birett'sche Aut. Buchhandlung.
F. Butsch.

Neue Musikalien

im Verlage der Hofmusikalienhandlung von **Adolph Nagel** in Hannover.

Boekmühl, Rob. Em., Andante und Rondo über ein Tirolerlied, für Vcello, 33ste Werk, mit Quart. 16 Ggr., mit Pianoforte 20 Ggr.

Ellissen, C. W., Lied von Kiel „Sich die Schwalben," für Pianoforte ohne Worte übertragen. 4 Ggr.

Enckhausen, H., Des Pianoforte-Spielers erste Studien. Leichte melodische Tonstücke. 65ste Werk. Heft 4. 12 Ggr.

Hille, Ed., 2 Scherzo's für Pfte. 8ste Werk. Nr. 1. 6 Ggr.

Kiel, Aug., Concertsatz: Recit., Adagio und Polacca für Hoboe mit Orchester. 14ste Werk. 1 Thlr. 16 Ggr.

Kummer, F. A., Notturno über ein Lied von H. Proch, Vcell und Pianoforte. 82ste Werk. 8 Ggr.

— — Morceau de Salon sur des Mélodies de Guillaume Tell de Rossini pour Vcelle, Op. 83, avec Orch. 1 Thlr. 4 Ggr., avec Pfte. 14 Ggr.

Lätitia, Nr. 34, enthaltend 3 Polka's für Pfte. 4 Ggr.

Löwenthal, Polterabends-Geschenk: Polonaise Galopp und Polka für Pfte. 6 Ggr.

Meinhard, A., Variat. über das Volkslied: „Steh nur auf," für Vcell mit Orch. 1 Thlr., mit Quart. 20 Ggr., mit Pfte 14 Ggr.

Walkiers, E., Fant. für Flöte mit Pfte über Melodieen aus den Hugenotten. 64ste Werk. 14 Ggr.

Wenzel, E., Prinzen-Marsch für Pfte. 4 Ggr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten April. **Nr. 13.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Die Pariser musikalische Saison. (Beschluss.) Aus Weimar. Aus Leipzig. Aus Prag. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

RECENSIONEN.

Geistliche Gesänge und Choralbücher.

G. C. Apel: Kirchliches Antiphonarium. Kiel, Schwers'sche Buchhandlung.

Schon mehrfach hat die neuere Zeit Sammlungen liturgischer Gesänge aufzuweisen, unter denen die von Naue, Russwurm und Rohleder Erwähnung verdienen. Steht freilich der Einführung einer Liturgie, wie sie z. B. in Preussen angetroffen wird, bei den meisten protestantischen Gemeinden so Manches im Wege, so kommt dies doch hier nicht in Betracht, wo es sich um die Anzeige eines Werkes handelt, das für Gemeinden da ist, deren Liturgie schon eine solche Umwandlung erlebt hat; ob zum Vortheil oder Nachtheil, bleibe indess unerörtert. Vorliegende Apel'sche Antiphonieen dürften, als ihrem Zwecke entsprechend, anderen bisher erschienenen derartigen Sammlungen nicht nachstehen, denn in den Melodieen spricht sich Religiosität und in der Abfassung der Tonstücke ein klares Verständniss des Gegenstandes aus. Der Character der Sätze ist dem Gemeindegesange gegenüber nicht etwa von demselben auffallend verschieden, sondern diesem sich anschliessend, choralartig gebalten. Hinsichtlich der Ausführbarkeit von Seiten der Singenden und des Orgelspielers hat der Verfasser es sich sehr angelegen sein lassen und durch beigefügte kleine Noten jeder mangelhaften Ausführung vorgebeugt, für den Solosänger sogar den ganzen und halben Athem genau bezeichnet, so dass demnach kaum Etwas zu wünschen übrig bleibt. Die vielfache Anwendung, die diese Antiphonieen gestatten, entlehnen wir schliesslich dem Vorworte. Sie können benutzt werden: 1) mit obligater Orgel und für einen geübteren Singechor; 2) mit einfacher und leichter Orgelbegleitung und für einen minder geübten Singechor; 3) ganz ohne Orgel; 4) kann — wenn die Orgel dabei ist — blos die Melodie des Chores von Sopraustimmen gesungen werden, und die übrigen Stimmen können ganz wegbleiben, da die Harmonie von der Orgel vorgetragen wird.

J. S. Bach's Motetten, die in der Partiturausgabe von Breitkopf und Härtel sich in den Händen aller wahren Musiker befindeu, sind so eben in derselben Verlagshandlung in Stimmen erschienen, gewiss zur Freude aller Singechöre. Die köstlichen, grossartigen Gesangwerke Bach's, die achtstimmigen Motetten: „Singet dem Herrn" (1 Thlr. 10 Ngr.), — „Fürchte dich nicht" (1 Thlr.), — „Der Geist hilft" (1 Thlr.), — Komm, Jesu" (20 Ngr.), — die fünfstimmige: „Jesu, meine Freude" (1 Thlr.), — die Cantate: „Ein' feste Burg" für sechs Singstimmen (20 Ngr.) — sind es, welche dem Publicum in einer schön gestochenen Ausgabe übergeben werden; desgleichen die so gern gesungene und gehörte, nicht minder werthvolle Motette von Joh. Christoph Bach: „Ich lasse dich nicht" (20 Ngr.). Obgleich diese Motette hier auch wieder unter Joh. Seb. Bach's Namen veröffentlicht wird, da die Stimmenausgabe mit der früheren, von J. G. Schicht besorgten Partiturausgabe übereinstimmen soll, so spricht übrigens der Umstand, dass dem verdienstvollen Schicht der wahre Verfasser unbekannt war und er sie unbedenklich Seb. Bach zuschreibt, nur für den grossen Werth derselben.

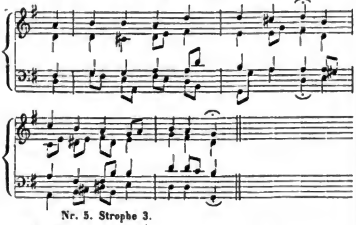
F. W. Markull: Choralbuch. Danzig, bei F. S. Gerhard. Preis 2 Thlr.

Dieses Choralbuch ist, dem Vorworte zu Folge, nach dem von Dr. Kniewel 1841 als Anhang zu der neuen Ausgabe des Danziger Gesangbuchs herausgegebenen Melodieenbuche ausgearbeitet worden. Durch das Melodieenbuch sollte der Kirchengesang sicher, kräftig und erhebend, und für das Haus der Unbekanntschaft mit den Melodieen abgeholfen werden, freilich keine Empfehlung des vorherigen Danziger Choralgesanges. Nach Etwas, das uns als das Wichtigste vorkommt, suchen wir im ganzen Buche, sowohl in der Vorrede, als in den Chorälen, vergeblich. Wenn es in der Vorrede (nach einem Rescripte der Regierung) unter Anderem heisst: „Da es sehr wünschenswerth ist, dass in allen Kirchen und Schulen unseres Regierungsbezirkes die Kirchenmelodieen übereinstimmend gespielt und gesungen werden, — zur Ausführung kommen, so werden die Herren Lehrer und Organisten auch das Melodieenbuch nicht füglich entbehren können, um darnach mit ihren Schülern die Melodieen einzuüben, und durch die kräftige und sichere Mitwirkung eines tüchtig geübten Chores von Knabenstimmen den Gesang der Gemeinden zu stützen und zu befestigen." Ferner: „Was die harmonische Bearbeitung des Choralbuches anbetrifft, so leitete dabei den Verfasser der Wunsch, das Werk sowohl für Clavier- als Orgelspieler zugänglich und interessant zu machen, und den

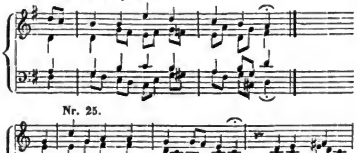
Digitized by Google

Titel: „für Kirche, Schule und Haus" zu rechtfertigen," — so geht daraus hervor, dass der einstimmige Gesang als Hauptsache erkannt, und man bis zum vierstimmigen Kirchengesange, das von uns gesuchte Etwas, noch nicht vorgedrungen ist. Ist letzterer in den Danziger Kirchen einst vorhanden, so würde wieder nicht nach dem Markull'schen Buche gesungen werden können, das die Ausführung der Choräle durch vier Singstimmen nicht berücksichtigt. Eine richtige Choralbehandlung soll aber sowohl für den Singechor als auch für die Orgel passend sein; geht nun dem Markull'schen Buche die erstere Eigenschaft ab, so trifft das Ganze noch der Tadel, dass es nichts weniger als von der Einsicht in das Wesen des Chorales und der von ihm bedingten Würde, zum Vortheil seines Verfassers spricht, sei es in der Harmonie, welche durch einen zweiten bezifferten Bass häufig noch ein geschraubteres Ansehen bekommt, oder in der Führung der Stimmen. Es thut uns Leid, dies aussprechen zu müssen; doch einige Citate, die wir schliesslich geben, und die keineswegs herausgesucht, sondern willkürlich herausgegriffen sind, werden die Wahrheit unseres Ausspruches beweisen:

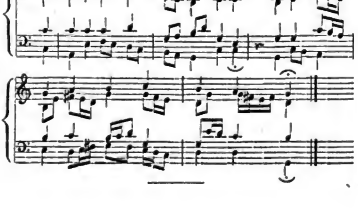
Nr. 1. Strophe 3 — 4.



Nr. 5. Strophe 3.



Nr. 25.



J. M. Rören: Choralbuch für den katholischen Kirchengesang (zunächst zum *Herold*'schen Gesangbuche) Essen, bei G. D. Bädeker.

Die Vorrede zu diesem Choralbuche haben wir mit Vergnügen gelesen, und entdecken dadurch in dem Verfasser einen Mann, der mit den vielfachen Kenntnissen die zur Abfassung eines derartigen Werkes erforderlich sind, wohl ausgerüstet ist. Ursprung und Fortbildung des katholischen Kirchengesanges in seinen Liedern und Singweisen sind ihm wohlbekannt, und er spricht sich darüber treffend aus. Die, dem Character der Lieder nach häufig mehrfach vorhandene harmonische Behandlung der zahlreichen Choralmelodieen, worunter auch viele vom Verfasser neu componirte, ist, einiges Wenige ausgenommen, würdig und feierlich, und legt Zeugniss ab, dass derselbe in seinen Gegenstand tief eingedrungen ist, was wir nach den Worten der Vorrede kaum erwarteten. „Die Harmonisirung sämmtlicher Choräle habe ich so gewählt, wie sie mir für den Text und die Kirche am würdevollsten schien. Einige Musikgelehrte wollen die Choralmelodieen so harmonisirt haben, wie zu der Zeit, wo unser mehrstimmiger Satz noch in der Kindheit war. Wenn es einmal anerkannt ist, dass blos die Harmonisirung eines Liedes die darin ausgesprochenen Empfindungen belebt und erhöht, warum soll der Choral davon eine Ausnahme machen? Soll die Musik in ihrer vollendeten Ausbildung nur in Concertsälen und Opernhäusern stattfinden, und die Kirche soll dastehen wie eine Siederin, welche Busse thut? — Und wenn da befürchtet wird, eine kunstvolle Harmonisirung der Choräle macht dem Sänger die Melodie minder geläufig, so hat dieser Einwand in der katholischen Kirche nichts zu bedeuten, da ihre Gemeindeglieder sie regelmässig besuchen, und daher auch mit dem Choralgesange um so vertrauter werden." — Denn, wenn auch die Harmonie in ihrer jetzigen Ausbildung nicht das ausschliessliche Eigenthum der Concertsäle und Opernhäuser ist, so wäre es doch sehr schlimm, sie ohne bedeutende Einschränkung sofort auf die Kirche zumal auf den Choral anzuwenden. Glücklicher Weise hat der Verfasser die Ansicht in seinem Buche nicht verwirklicht. Durch einen Anhang, alte Kirchenmelodieen hier und da in sprachlicher und metrischer Hinsicht vom Verfasser berichtigt, die Requiemsmesse in theilweiser Uebertragung, die Psalmodieen nach den acht Kirchentönen, Litaneien und Stationsgesänge bei feierlichen Processionen enthaltend, empfiehlt sich das umfassende Werk um so mehr. *H. Schellenberg.*

Nachrichten.

Die Pariser musikalische Saison.

(Beschluss.)

II.

Concerte. *Sigmund Goldschmidt. Valerie v. Rüpplin.* Rosenhain. *Sax.*

Die diesjährige Concertsaison scheint der vorjährigen an Fülle nachzustehen, worüber sich die Pariser W

Digitized by Google

keineswegs zu beklagen scheint, da sie auf diese Weise das, was ihr geboten wird, desto ruhiger geniessen kann. Ich werde später noch Gelegenheit haben, über einige der bedeutenderen Concerte, die im vorigen Monate stattfanden, zu sprechen, und will hier zuerst der vornehmsten Erscheinung erwähnen, die sich in diesem Winter in den Musiksälen von Paris gezeigt hat. Es ist dies *Sigmund Goldschmidt* aus Prag, dessen musikalisches Talent vor vielen Anderen seines Faches gewürdigt worden ist. Diese Würdigung theilte sich, insofern sie seine Compositionen und sein Clavierspiel anging; so zwar, dass man in letzterem den praetischen Ausdruck der Ideen fand, die ihn bei seinem Produciren zu leiten scheinen. Es ist ganz offenbar, dass *Goldschmidt* eine Vereinigung des älteren strengen Geschmackes mit dem modernen versuchte, und wir müssen gestehen, dass er seine Aufgabe gelöst hat, so weit sie sich überhaupt lösen lässt. An und für sich sind die alten Formen so maantasthar, wie die beile Haut, die einem Organismus seinen Lebenssaft bewahren hilft, und wenn die Formen in der Musik sich auch veränderten, so erlitten sie diese Veränderung mehr durch innere, als durch äussere Gründe, mehr durch das erweiterte Bewusstsein, als durch den Fortschritt in der mechanischen Exeention. Indess stand unserem Künstler doch eine viel zu edle Natur zu Gebote, als dass der eigentliche musikalische Werth seiner Compositionen dasjenige nicht bei Weitem überwiegen sollte, was er den Anforderungen des modernen Geschmackes geopfert hat. Zwei Sonaten, die er bisher hören liess, sind von vortrefflicher Arbeit, und drücken im edelsten Style die Bewegungen eines ernsten und lebendigen Gemüthes aus. Eine bei Weitem characteristischere Mittheilung seines Talentes gab uns *Goldschmidt* in seinem Clavierconcert, das er neulich in einem von ihm im *Erard*'schen Saale veranstalteten Concerte aufführte. Der Eindruck, den diese Composition sowohl auf Kenner wie auf Laien hervorbrachte, bestätigt das obige Urtheil: dass ihrem Autor die Vereinigung des Wahren mit dem Glänzenden auf seltene Weise gelungen ist. Zwei grosse Allegro's schliessen ein schön entwickeltes und gesangvolles Andante ein, welches, ohne von jenen durch Pausen getrennt zu sein, die Ruhe nach und vor den heftiger Bewegungen des Inneren sehr schön ausdrückt. Der darin vorkommende, durch die Clarinette dargestellte Gesang geht in eine Art von Dialog über, welcher durch das Clavier ergänzt wird, und nun leitet theils dieses, theils die Masse der Instrumente auf die kunstvollste Weise zum dritten Satze hinüber, der sowohl den Ausdruck der Gefühlsaufregungen, als die äussere Execution auf das Interessanteste steigert. Das Ganze hat einen elegischen und tief ansprechenden Grundton, dessen Wirkung übrigens durch die äusserste Reinheit des Spieles noch erhöht wurde. *Rosenhain* ausgenommen, ist in Paris kein moderner Clavierspieler, der Aehnliches zu leisten vermöchte, und dieser Umstand dürfte nicht wenig zu der überaus günstigen Aufnahme beitragen, deren sich *Goldschmidt* in hiesigen Kreisen zu erfreuen hat. Wo möglich noch brillanter trat sein Spiel in den kleineren Clavierompositionen, namentlich in den Sexten- und Octaven-Etuden hervor, für deren Ausführung *Goldschmidt* eine nie gehörte Präcision hat. Auch die beiden Orchesterstücke, die das Concert begannen und beendigten, sind von energischem Character und wurden mit ungetheiltem Beifalle aufgenommen. Vielleicht gibt uns eine Wiederholung derselben Gelegenheit, darauf zurückzukommen. *Goldschmidt* ist, dem allgemeinen Urtheil zu Folge, jedenfalls die bedeutendste Erscheinung der diesjährigen Saison, und wir müssen gestehen, dass die Wahl des Publicums seit langer Zeit auf kein so edles und vielversprechendes Talent gefallen ist.

Das Publicum hatte in demselben Concerte Gelegenheit, eine deutsche Sängerin, Fräul. *Valerie v. Rüpplin*, zu bewundern, ein ächtes Gesangtalent, gleich tüchtig im Vortrage ernster und heiterer Compositionen. Deutsche Lieder gelingen der talentvollen jungen Dame übrigens am Besten, und sie trägt dieselben in der That mit einer Innigkeit und Tiefe vor, die ihres Gleichen sucht. Ein Lied von *Rosenhain*, das sie in dem Concerte des Herrn *Goldschmidt* sang, fand reichen Beifall, obgleich das grössere Pariser Publicum die Eigenthümlichkeit jener Art von Compositionen selten zu schätzen weiss. *Rosenhain* ist ein so ausgezeichnetes Talent, dass er fast in jeder Sphäre der Kunst Vortreffliches leistet. Das Leipziger Publicum hat vor Kurzem selbst Gelegenheit gehabt, dieses Urtheil theilweise zu bestätigen, denn, wie wir hören, soll die neulich im Gewandhause aufgeführte Symphonie *Rosenhain's* allgemeinen Erfolg gehabt haben. Derselbe Künstler soll auch mit der Composition einer Oper beauftragt sein.

Die *Sax*'schen Instrumente haben eine wahre Revolution in der Musik des französischen Militärs hervorgebracht. Der talentvolle Akustiker hat bereits eine neue Fabrik anlegen müssen, um den Bestellungen für die gesammte französische Armee Genüge leisten zu können. Dr. *Kastner* sah sich wegen der allgemeinen Aufnahme, die das Saxophon fand, veranlasst, eine Methode über den Gebrauch dieses Instrumentes zu schreiben, die *Troupenas* in Verlag genommen hat. Die Kabalen, die man dieser Erweiterung der musikalischen Mittel in den Weg legte, sind fast fabelhaft; indess, die Wahrheit hat auch diesmal wieder gesiegt.

Die berücksichtigten Concerte der Salle Vivienne finden bereits seit einiger Zeit nicht mehr Statt, und zwar zur Freude aller Bessergesinnten und ästhetisch gebildeten Menschen. Es war kaum möglich, ein treneres Bild der entwürdigten Musik zu finden, und in der letzten Zeit erschöpften sich die Unternehmer fast in der Auswahl des Gemeinsten, um durch ein aus Quadrillen und Walzern zusammengesetztes Repertoir das Publicum anzuziehen. Der Saal ist dergestalt in Verruf gekommen, dass kein anständiger Künstler es mehr wagt, ihn zu einem Concerte zu benutzen.

III.

Lymnander. Frank. Die französischen Journale über *Berlioz*' Reise in Deutschland.

Der belgische Componist *Lymnander* veranstaltete bereits im vorigen Jahre ein grosses Orchesterconcert im Saale des Conservatoirs, in welchem er dem Publicum theils Instrumental-, theils Vocalstücke vorführte, die ein eigenthümliches Talent beurkunden. Wenn sich die fran-

Digitized by Google

zösische Presse bereits im vorigen Jahre äusserst günstig über jene Compositionen ausgesprochen, so war dies nach dem zweiten Concerte, das vor mehreren Wochen in dem oben bereits erwähnten Saale stattfand, noch mehr der Fall. Die Stücke, die in letzterem aufgeführt wurden, waren folgende: eine Ouverture für grosses Orchester, eine Hymne an die Freundschaft, ohne Begleitung, die Kinder der Nacht (Chor für Männerstimmen), ein Duett und ein Chor der Priesterinnen aus den „Druidenscenen," eine idyllischen Fantasie in vier Theilen u. s. w., sämmtlich von der Composition des Herrn *Lymnander*. Eine solche Masse von Stücken macht es allerdings möglich, ihren Verfasser seiner künstlerischen Kraft nach zu beurtheilen, und wenn uns der Raum auch hier nicht gestattet, dies im Besonderen und Einzelnen zu thun, so erkennen wir doch vollkommen das Talent des Herrn *Lymnander* an, das einen ernsten und würdigen Character trägt. Die Ouverture ist von überraschender Frische und voll lebendiger Bewegung, welche auch den Druidenscenen ein reges Interesse abgewinnen liess. Den entschiedensten Beifall aber fanden die Chöre a bocca chiusa, deren Eigenthümlichkeit überhaupt den Franzosen wenig bekannt war. Sie haben fast sämmtlich den Character von Serenaden und zeichnen sich ganz besonders durch harmonische Fülle aus. Vorige Woche wurden mehrere Compositionen des Herrn *Lymnander* bei Hofe aufgeführt, woselbst die Hymne an die Freundschaft und ein Ensemblestück aus den Druidenscenen mit ausserordentlichem Beifalle aufgenommen wurden.

Louis Philipp verehrt besonders ältere classische Musik, und *Gluck* und *Mozart* sind seine beständigen Lieblinge. Die Hofconcerte, die in der Regel Dienstags stattfinden, werden von *Habenek* geleitet, der in letzterer Zeit wegen Unwohlseins öfter nicht bei Hofe erscheinen konnte. Die Anstrengungen des berühmten Capellmeisters übersteigen zuweilen seine Kräfte, da er im Winter zugleich die grosse Oper, die Conservatoir- und die Hofconcerte dirigirt, ausserdem aber noch Inspector der Studien am Conservatoir ist und daselbst Violinunterricht ertheilt.

Bevor im Saale des eben genannten Institutes die grossen Concerte begannen, veranstaltete Herr *Cäsar August Frank*, ein Belgier, daselbst eine grosse Matinée, in welcher er ein Oratorium, Ruth betitelt, zur Aufführung brachte. Das Werk ist durchaus in edlem Style gehalten und hat einen elegischen, zum Herzen dringenden Ton, der von der modernen Compositionsweise durchaus abweicht. Das idyllische Element der biblischen Episode ist von dem Componisten mit vieler Zartheit aufgefasst worden; jedoch hat er unterlassen, contrastirende Situationen darzustellen, wodurch das Ganze einen etwas ebenen Character erhalten hat. Herr *Frank* ist jedenfalls ein edles musikalisches Talent, von welchem in der Folge noch Treffliches zu erwarten steht.

Die hiesigen Journale haben Wunderdinge von dem ungeheueren Erfolge erzählt, den *Berlioz* diesmal in Deutschland gehabt haben soll, und wenn ich oben bereits erwähnte, dass die Franzosen das alte, strenge Deutschland nicht mehr wiedererkennen, so ist, wenn man jene Nachrichten anders für wahr hält, gewiss, dass man die Dinge jetzt bei uns auf den Kopf gestellt glaubt. Und Wien, wo das Herrlichste, das wir in der Kunst besitzen, erzeugt wurde, soll die enthusiasmirte Stadt sein, die *Berlioz* Ehrengeschenke macht! Man weiss hier sehr wohl, dass der Einfluss, den Letzterer im Journal des Debats ausübt, auch in Deutschland sehr vortheilhaft für ihn gewesen ist; aber wo sind die Unabhängigen, die über journalistisches Lob Erhabenen, denen die Einsicht zu Gebote steht, dass es *Berlioz* durchaus an Natur und unmittelbarer Eingebung fehlt? Warum soll man die Dinge geradezu umkehren sehen und das Urtheil des grösseren Publicums verwirren lassen? Man darf vom Gesichtspuncte des Lebens, wenn auch nicht von dem der höheren Kunst, selbst kleinere Talente loben, denn dieses Lob kann die jungen Erscheinungen nur aufmuntern und der allgemeinen Sache nicht schaden. Wenn man aber Jemand, dessen Prätentionen man kennt, vom höchsten Gesichtspuncte aus Weihrauch streut, ohne dass er ihn verdient, so verwirrt man nicht allein die Interessen der Kunst, sondern auch die des öffentlichen Lebens überhaupt. Das Publicum ist leider längst dahin gebracht worden, dass es nicht mehr zu urtheilen wagt.

Sonstag, den 22. Februar, fand das erste Concert Statt, das Herr *Brandus* den Abonnenten der Gazette musicale offerirte. Man führte ein Quintett von *Onslow* und eines von *Hummel* (Op. 87) auf, von denen namentlich letzteres vielen Beifall fand. Eben so wurden Fragmente aus der neuesten Oper *Halévy's* äusserst günstig aufgenommen. Auch durch das geschmackvolle Arrangement dieses Concertes empfahl sich Herr *Brandus* dem Publicum auf das Vortheilhafteste. *F. B.*

Weimar. Am 22. Februar fand im hiesigen Theater das erste der beiden jährlichen Concerte zum Besten des Capellwittwenfonds Statt, zu welchem der grossherzogliche Capellmeister in ausserordentlichen Diensten, Herr Dr. *Liszt*, von Paris kommend, mit neuen Kränzen des Ruhmes geschmückt, hier eingetroffen war, um nach einem Aufenthalte von wenigen Tagen wieder nach Wien abzureisen. Das abermalige Erscheinen des hochgefeierten Clavierheroen erregte die frendigste Sensation, welche sich in einem, trotz der Concurrenz mancherlei anderer anziehender Unterhaltungsmittel, reich gefüllten Saale und in dem lebhaften Applaus beurkundete, mit welchem Herr Dr. *Liszt* bei seinem Auftreten empfangen wurde. Er dirigirte die Aufführung einer Ouverture (Waverley) von *Berlioz*, der zum Oberon von *C. M. v. Weber* (letztere mit besonderer Energie und eigenthümlicher Auffassungsweise), so wie einer von *Genast* componirten, von Herrn *Höfer* mit guter Stimme, aber sehr undeutlicher Aussprache vorgetragenen Orchesterballade: „Schwerting, der Sachsenherzog" und spielte unter stürmischem Applaus das *Beethoven*'sche Clavierconcert aus Es dur, bei welchem Herr Musikdirector *Eberwein* die Leitung des Orchesters übernommen hatte — eine Aufgabe, die bei der bekannten genialen Freiheit, mit welcher *Liszt* jenes, so wie andere *Beethoven*'sche Werke vorzutragen pflegt, eben nicht leicht zu lösen war. Wir dürfen das Spiel und die Vortragsweise des Herrn Dr. *Liszt* als allgemein be-

Digitized by Google

kannt vorauszusetzen und uns mit der Bemerkung begnügen, dass, wie überall, so auch hier sein Vortrag jenes Concertes in manchen Partieen unvergleichlich schön, in anderen aber auch unseren Beethovenern äusserst anstössig war. Leider war das Instrument, auf welchem er spielte, von anderen Mängeln abgesehen, bedeutend verstimmt, wodurch manche der schönsten Effecte theils verloren gingen, theils durch sehr unerwünschten Beischmack verkümmert wurden. Dass Herr Dr. *Liszt* dabei dennoch nicht die Geduld verlor, sondern seine eminente Meisterschaft nur desto glänzender entfaltete, gereichte ihm zu besonderer Ehre.

Ausserdem wurde in diesem Concerte noch ein Potpourri für Oboe aus Tell, componirt von *Fereit*, von Herrn Hofmusikus *Abbass* vorgetragen, in einer Weise, welche in Hinsicht auf Präcision und Geschmack noch Manches zu wünschen übrig liess, doch nicht ohne Beifall. Zum Schlusse gab Herr CM. *Chelard David's* Ode-Symphonie „Die Wüste," welche hier eben so, wie auch vor Kurzem in Jena, nur mit getheiltem Beifalle aufgenommen wurde und die freilich sehr hochgespannten Erwartungen nur in einzelnen Partieen befriedigte.

Die musikalische Lehranstalt unseres trefflichen Professors *Lobe* wirkt in rühmlicher Weise fort, und ihr Begründer wird dem Vernehmen nach binnes Kurzem durch ein umfassendes Werk seine treffliche Methode auch vor dem grösseren Publicum benrkunden. Um unser Gesangwesen erwirbt sich Herr Hofpianist *Montag* sehr anerkennenswerthe Verdienste. Herr Kammersänger *Götze*, als Violinvirtuos rühmlichst bekannt, bewährt sich neuerdings als ausgezeichneter Gesanglehrer. Einer unserer tüchtigsten Clavierspieler, Herr *Kellner*, wird, dem Vernehmen nach, nach Oldenburg abgehen. Herr Professor *Töpfer* erfreut uns, nach langem Schweigen, auf's Neue durch sein herrliches Orgelspiel.

Leipzig, den 27. März 1846. Montag, den 23. März fand im Gewandhause das alljährlich zum Besten der hiesigen Armen veranstaltete Concert Statt. Es kamen darin folgende Stücke zur Aufführung: Symphonie von *J. Haydn* (Esdur, mit dem Paukenwirbel). — Arie aus Figaro von *Mozart*, gesungen von Fräul. *Elise Vogel*. — Fantasie für die Harfe über Themen aus Mosè von *Rossini*, componirt von *Parish Alvars*, vorgetragen von Fräul. *Brunner*, herzogl. Cobnrg-Gothaischer Kammervirtuosin. — Ouverture von *L. v. Beethoven* (Op. 124, Cdur). — Comala, dramatisches Gedicht nach *Ossian*, für Gesang und Orchester componirt von *Niel: W. Gade* (neu, Manuscript). —

Von den einzelnen Theilen dieses Programms veranlasst uns besonders die neue Composition unseres *Gade* zu einer detaillirteren Besprechung. Nicht als böten die übrigen Nummern kärgeren Stoff und weniger Grund zur Anerkennung; denn sowohl die Ausführung der beiden Orchesterstücke, als auch die Vorträge der Damen *Vogel* und *Brunner* zeichneten sich vortheilhaft aus, und namentlich will es gewiss nichtwenig sagen, dass Fräul. *Brunner*, uns bereits von früher her als eine tüchtige Harfenspielerin bekannt, die überaus schwierige Aufgabe, so kurze Zeit nach *Parish Alvars*, dem grössten Virtuosen unter den Harfenisten, ihrer Leistung Geltung zu verschaffen, glücklich löste, wenn auch natürlich eine Vergleichung ihres Spieles mit dem ihres genannten Vorgängers und Vorbildes ohne Zweifel dem Letzteren die Palme zutheilen wird. Auch Fräul. *Vogel* legte in der Arie aus Figaro: „Deh, vieni" wiederholt eine Probe ihrer Kunstbildung ab und entsprach, bis auf eine noch zu geringe Wärme des Vortrages, den Erwartungen, zu welchen ihr schönes Talent berechtigt.

Dass das neueste Werk des reichbegabten *Niels W. Gade*, dessen Ruf zu unserer wahren Freude sich bereits auch ausserhalb Leipzig immer mehr befestigt, die Aufmerksamkeit seiner zahlreichen Freunde, aller Musikfreunde überhaupt, schon im Voraus sehr in Anspruch nahm, hat seinen Grund in der grossen Theilnahme, welche zuerst durch seine Ossian-Ouverture und die erste Symphonie in Cmoll bei unserem Publicum erweckt wurde und seitdem mit jeder veröffentlichten neuen Composition desselben gewachsen ist. *Gade* hat an dieses Werk unstreitig einen grossen Theil seiner schönsten Kräfte verwendet und darin eine Fülle von Geist und Erfindungsgabe niedergelegt, wie sie ein Componist in so jungen Lebensjahren und mit solcher Klarheit und Besonnenheit selten bekundet. Schon die Wahl des Sujets, eines Abschnittes aus *Ossian's* Gedichten, ist eine glückliche zu nennen. Der Held Fingal eilt in die Schlacht gegen Caracul, König von Lochlin, und verspricht seiner Geliebten Comala, am Abend siegreich zu ihr zurückzukehren. Voll banger Ahnungen sieht Comala der Erfüllung dieser Zusage entgegen; ihre Phantasie spiegelt ihr in einzelnen Naturerscheinungen den Untergang des Geliebten vor, und als die Geister der Ahnen an ihr vorüber nach dem Schlachtfelde ziehen, um die Gefallenen zu den Vätern heimzuführen, wähnt sie Fingal besiegt und getödtet, und stirbt. Als Sieger kehrt Fingal zurück; die Klagen der Jungfrauen verkünden ihm den Tod Comala's, und in seine Trauer mischen sich die Chöre der Barden und der Jungfrauen, mit denen diese Comala's Preis singen und ihre Seele zu den Wohnungen der Ueberirdischen geleiten. — Diese kurze Andeutung des Inhaltes wird zur Genüge zeigen, dass das Gedicht viele ächt poetische Züge enthält und dem Componisten, der einer geistigen Auffassung derselben fähig ist, reiche Gelegenheit bietet, sein Talent in glänzendem Lichte zu zeigen. Dies hat *Gade* auch im vollsten Sinne des Wortes gethan. Zu leugnen ist andererseits nicht, dass das Gedicht in so fern an einer gewissen Monotonie leidet, als es zum grössten Theile nur trübe Empfindungen, wie den Schmerz der Trennung, die Sorge um das Leben des Geliebten, die der Heldin sogar den Tod gibt, und endlich die Trauer des zurückkehrenden Fingal um den Verlust Comala's, schildert. Diese Monotonie hat zwar *Gade* glücklich vermieden; dennoch aber hat das Ganze eine ziemlich gleiche, wenn auch eigenthümliche und interessante Färbung erhalten; es fehlen ihm nicht die Lichter, die das Tongemälde heben und abrunden, aber diese Lichter sind nicht bunt und grell, sondern nur Steigerungen des allgemeinen Farbentones. Den Referenten mahnte das Werk bei der ersten Aufführung an ein grau in grau gemaltes Bild,

Digitized by Google

das, des Reizes bunter Farben entbehrend, doch nicht minder durch sanfte Verschmelzung von Schatten und Licht angenehm wirkt, ohne dass ihm Kraft und Fülle mangelt. Dies Alles hat wohl nur zum Theil in der erwähnten Anlage des Gedichtes, mehr aber in dem eigenthümlichen Gepräge der *Gade*'schen Compositionen seinen Grund. In diesen weht der nationale Volkston, jene musikalische Mystik des Nordens, die uns in allen Weisen der nordischen Völkerstämme so originell-räthselhaft entgegentritt, und zwar nicht nur in der Vorliebe für die düsteren, melancholischen Molltonarten, sondern auch in der eigenthümlich weichen und sinnigen Behandlung der Durharmonieen. Um so schöner und effectvoller zeichnen sich in „Comala" die Lichtpuncte von jenem nebelhaften Hintergrunde ab, und vorzüglich ist es der wahrhaft poetische Schwung, der die hierher gehörigen musikalischen Momente zauberisch duftig und doch glänzend hervorhebt. Man hört es sogleich: *Gade's* Effecte sind nicht von aussen angeflogen, sie entstammen nicht einer gereizten Phantasie; sie sind vielmehr Ergüsse einer tiefen Empfindung, eines denkenden, dichterischen Geistes, der die Wahrheit des Ausdrucks nur mit den bescheidenen Mitteln der Nothwendigkeit bethätigt. Wie sehr aber *Gade* auch Kraft, Energie und Würde seinen Melodieen einzuhauchen versteht, hat er bereits in seiner C moll-Symphonie bewiesen, die besonders durch ihre einfach grosse und majestätische Anlage überall wirken muss und wird. Gleicher, nicht minder wirksamer und mit derselben edeln Mässigung im Gebrauche der Mittel behandelter Stellen finden sich viele in „Comala." Hat sich uns sonach dieses neueste Werk des geschätzten Componisten als ein in jeder Beziehung vollendetes Ganzes dargestellt, so können wir nicht umhin, einige Nummern desselben besonders hervorzuheben, ohne damit die übrigen mehr in den Schatten zu stellen, sondern nur um jene als sofort ansprechend zu bezeichnen. Hierher gehört unter Anderem das Abschiedsduett zwischen Fingal und Comala; die Scene der Comala: „Dahin sind die lieblichen Träume," in welcher ihre Einsamkeit und die sie umgebende „grauenvolle Stille" wunderbar schön gemalt ist; die Ballade der Darsagrena mit Harfenbegleitung und dem Refrain des Jungfrauenchores: „Höre, Comala, was Fingal gethan, den nie ein Feind überwunden;" der Geisterchor: „Wir wandeln auf dem Sturm durch's Feld;" die wiederholte Mahnung der Jungfrauen an die heimkehrenden Sieger: „Lasst ab vom lauten Siegesgesang," mit den darein gemischten Wehklagen Fingal's; und endlich der Schlusschor der Barden und Jungfrauen, der sich in der Mitte zu einer seltenen würdevollen Begeisterung emporschwingt. — *Gade* hat mit diesem Werke unbedingt auf's Neue seinen Beruf für die Kunst, seine reiche Begabung im Schaffen, und, was uns vor allen Dingen beachtenswerth erscheint, ein entschiedenes Talent für dramatische Composition bewährt, in so fern diese nicht in Aeusserlichkeiten, sondern in geistreicher Auffassung des Vorwurfs und in einem den Situationen und den dichterischen Ideen entsprechenden Ausdrucke ihre Aufgabe sucht. Wir machen alle Kunstfreunde auf diese werthvolle Composition aufmerksam und sind der festen Ueberzeugung, dass sie Allen wahrhafte Freude und Genuss gewähren wird; dem wackeren Componisten aber sprechen wir unseren besten Dank für das in unseren Mauern entstandene, gewiss überall von glänzendem Erfolge begleitete Werk aus, das unter seiner tüchtigen Direction und unter Mitwirkung der Damen *Fischer*, *Schwarzbach* und *Starke*, und des trefflichen Bassisten *Kindermann*, so wie einer grossen Anzahl kunstsinniger Dilettanten höchst gelungen ausgeführt wurde und ausserordentlichen Beifall erhielt. —

Noch haben wir in der Kürze über das zwanzigste und letzte Abonnementconcert zu berichten, welches uns am letzvergangenen Donnerstage, dem 26. März, Folgendes brachte: Symphonie von *W. A. Mozart* (G moll). — Arie aus Robert der Teufel von *Meyerbeer*, gesungen von Fräul. *Caroline Mayer*. — Dritter Act aus der Oper: „Die Kreuzfahrer," von *L. Spohr*. — Comala, von *Niels W. Gade* (wie oben). —

Einer weiteren Besprechung der *Mozart*'schen G moll-Symphonie können wir uns füglich für überhoben achten, da der hohe Werth dieser auf merkwürdige Weise die grösste contrapunctische Kunst des Tonsatzes und den tiefsten Ernst mit unerreichter Leichtigkeit der Verarbeitung und mit der sinnigsten Heiterkeit der Melodieen verbindenden Composition aller Orten anerkannt ist und bleiben wird. Die Ausführung machte dem Orchester und dem dasselbe leitenden MD. *Gade* alle Ehre.

Fräul. *Mayer*, die geschätzte Prima Donna unseres Theaters, trug die Arie der Isabella aus *Meyerbeer's* Robert der Teufel: „Robert, mein Geliebter" in bekannter trefflicher Weise vor; nur schien ihre Stimme durch Indisposition weniger leicht anzusprechen, als wir sonst von ihr gewohnt sind. Reicher Beifall folgte der Leistung der Sängerin. Die Harfenbegleitung hatte die noch anwesende Fräul. *Brunner* aus Gotha übernommen.

Des Meisters *Spohr* neueste Oper kennen zu lernen, hat seit deren Erscheinen zu unseren stillen Wünschen gehört; um so willkommener war uns die Gelegenheit, wenigstens einen Theil derselben, und zwar den ganzen dritten Act zu hören, der in seinem Zusammenhange doch so ziemlich ein Bild des Ganzen zu geben im Stande ist. Die dem Componisten der Opern: Zemire und Azor, Jessonda, Faust u. s. w. eigene Weise der Modulation, Harmonisirung und Instrumentation tritt uns auch hier wiederum sofort entgegen; *Spohr* verläugnet sich nicht einen Augenblick, und wäre es eben nicht *Spohr*, der uns wieder so Bekanntes bietet, so würden wir versucht sein, ihm Stabilität, zu fest geschriebenen Styl vorzuwerfen. Allein der Meister ist bereits zu sehr vorgerückt in den Jahren, als dass wir ihm Unmögliches, die Anlegung eines neuen Gewandes, ja sogar die Aneignung eines anderen Charakters zumuthen sollten; und dann abgesehen von der Erfurcht, welche seine hohe Meisterschaft einflösst, ist er in seiner Weise so liebenswürdig, so achtungswerth dass jeder Wunsch, Anderes und Neues von ihm zu vernehmen, bald verstummen muss. Neben Manchem, was uns eben den Effect einer zur Gewohnheit gewordenen musikalischen Floskel machte, ist uns doch die Wahrnehmung höchst erfreulich gewesen, welch' jugendliches Feuer noch in dem greisen Compo-

Digitized by Google

nisten lebt; davon zeugt namentlich das Finale, wo es das Eindringen der Sarazenen in das Kloster schildert. Eine herrliche Wirkung machen hierunächst die Chöre der Nonnen, zum Theil mit Orgelbegleitung (welche durch eine kleine, auf dem Orchester aufgestellte Orgel ausgeführt wurde), besonders deren Gesang: „Requiesce in pace," während Emma lebend eingemauert wird. — Die Solopartieen wurden von Fräul. *Mayer*, Fräul. *Schwarzbach*, den Tenoristen *Widemann* und *Meyer* und den Bassisten *Kindermann* und *Pögner*, die Chöre aber von zahlreichen Dilettanten gesungen, die, von wahrem Eifer beseelt, immer zur Mitwirkung bereit sind, und das Ganze fand eine sehr beifällige Aufnahme.

In Bezug auf „Comala" verweist Referent auf das, was er oben bei Gelegenheit der ersten Aufführung derselben gesagt hat; doch gesteht er gern ein, dass jenes Urtheil vornehmlich eine Folge des zweimaligen Hörens ist, wie dies bei einer Composition dieser Art und von solcher Tiefe nicht anders sein kann. Der beste Beweis der Anerkennung, welche der Componist und sein Werk gefunden hat, gibt nächst der gleich nach der ersten Aufführung in einem unserer Tagesblätter ausgesprochenen Bitte um Wiederholung der wo möglich noch lautere und lebhaftere Applaus, den das befriedigte, nicht etwa durch eine besondere unmotivirte Vorliebe für *Gade* bestochene Publicum diesmal spendete. —

Ist auch die Concertsaison für Leipzig noch nicht vorüber und haben wir sicherlich noch manche musikalische Freuden in Aussicht, so ist doch nunmehr die Reihe der zwanzig regelmässigen Abonnementconcerte erfüllt. Ein Rückblick auf das, was dieser Winter uns geboten, fordert gewiss Jeden, dem es wahrer Ernst um die Kunst ist, zur aufrichtigen Würdigung der Verdienste auf, welche sich das Directorium, wie die Ausübenden damit um uns erworben haben. Dass wir Männer, wie *Mendelssohn*, *Gade* und *David* wieder an der Spitze unseres Orchesters gesehen haben, bietet uns gewiss keinen geringen Grund zur Genugthuung und Freude, und wenn wir solche leitende Kräfte auch für die Zukunft uns erhalten zu sehen wünschen, glauben wir uns der Beistimmung aller Kunstfreunde nicht minder versichert halten zu können, als wenn wir die Ueberzeugung aussprechen, dass die Erfüllung dieses Wunsches unserem Leipzig am Sichersten die fernere glückliche Gestaltung seiner musikalischen Zustände verbürgt. — *L. R.*

Prag. Februar. Nach mehreren Wochen der Ruhe brachte unsere Theaterdirection zum Vortheile der Dem. *Adelheid Freitag* (neu einstudirt) „Die Jüdin" von *Halévy*. Das Libretto dieser Oper (wenn gleich von *Scribe*) ist doch nicht minder inconsequent, unwahrscheinlich und widersinnig, als manches italienische, über welche man so unbarmherzig den Stab bricht; und wenn es damit schliesst, dass die Heldin in heissem Oele gesotten wird, so ist doch die Kunde, die der Jude dem Vater in demselben Augenblicke mittheilt, noch grauenvoller, und hätte *Halévy* diese entsetzlichen Momente mit Wahrheit in Tönen nachgebildet, kein weibliches Wesen mit zarten Nerven könnte die Musik ertragen. Zum Glück ist die Musik — mit Ausnahme einiger wenigen trefflichen Nummern — im Ganzen sonderbar und unnatürlich; sie hat wenig Melodie, gesuchte und theilweise barocke Motive, lang ausgesponnene Arien und Duette, einen Gesang, der oft bis an die Grenzen des Geschrei's vorrückt und ganz dazu geeignet ist, die Sängerin zu solchem zu verleiten, dazu eine künstliche, doch bizarre und gezwungene Instrumentation. Je öfter ich diese Musik höre, desto weniger kann ich begreifen, wie sie der Tonsetzer des „Blitz" componiren konnte. Dem. *Freitag*, welche mit dieser Rolle vom Prager Publicum Abschied nahm, ist während der Zeit ihres hiesigen Engagements so wenig beschäftigt worden, dass man sie noch immer als Anfängerin betrachten muss, und als solcher gebührt ihr eine lobende Anerkennung, zumal da sie in Gesang und Spiel einen löblichen Fortschritt zeigte und ihr viele Gesangstellen recht wohl gelangen. Nur ist ihr ein fleissiges Studium des Recitatives zu empfehlen, das noch sehr schülerhaft ist; auch muss sie lernen, einzelne Worte und selbst Sylben, die einen besonderen Nachdruck verlangen, gehörig herauszuheben. Es wäre Dem. *Freitag* eine Anstellung an einer Bühne zu wünschen, wo sie recht viel beschäftigt würde, um ihre herrliche Stimme auszubilden. Mad. *Podhorsky* sang die Isabella mit grosser Virtuosität und wurde nach ihrer anstrengenden Arie im vierten Act mit stürmischem Beifalle belohnt. Herr *Emminger* sang die Partie des Eleazar trefflich, so weit seine Stimmkraft ausreichte; in dem herrlichen Schlussduette des zweiten Actes (dem Glanzpunct der Oper) konnte er nicht durchgreifen, und darin war eigentlich nur Dem. *Freitag* lobenswerth. In der characteristischen Darstellung war er zu gemüthlich, und entsprach der Intention des Dichters und Tonsetzers höchstens in dem Gebet und dem Duett mit Isabellen im zweiten Act. Ein Jude, der seine Rache bis auf einen solchen Höhepunct steigert, muss mit lebhafteren Farben gezeichnet werden. Herr *Damcke* machte aus der undankbaren und nointeressanten Rolle des Arnould, was eben daraus zu machen ist; am Glänzendsten führte Herr *Kunz* den Comthur durch, er war im Gesange trefflich und liess höchstens etwas mehr Würde der Repräsentation zu wünschen übrig. Das Arrangement war reich und meist gut. Der Comthur erinnerte in seinem Costume diesmal ein wenig an den Cardinal des Originals, und auch in den Festzügen schimmerte das geistliche Element hier und da durch. Das Haus war sehr voll, doch das Publicum nicht freundlich gestimmt und, da die langgedehnte „Jüdin" eben nicht geeignet ist, eine düstere Laune in eine heitere zu verwandeln, so fand manche Beifallsäusserung eine lebhafte Opposition, doch wurden Dem. *Freitag* und die Herren *Kunz*, *Emminger* und *Damcke* hervorgerufen.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Der Musikdirector *J. H. Welch* in Gotha ist von dem Herzog zu Coburg-Gotha, in Anerkennung seiner vieljährigen treu geleisteten und nützlichen Dienste, seinem eigenen Wunsche gemäss, vom 1. März d. J. an unter Belassung seines bisherigen Gehal-

Digitized by Google

tes und unter Ertheilung des Prädicates Capellmeister in den Ruhestand versetzt worden.

Am 27. Februar wurde in Sondershausen des dortigen Capellmeisters *Fr. Müller* neue Oper: „Voltaire“ mit Beifall aufgeführt. — Nicht minder fand in Königsberg die Oper: „Der Castellan von Krakau,“ in drei Aufzügen, Musik vom dortigen Musikdirector *Pabst*, günstige Aufnahme. — Ebenfalls eine neue komische Oper in drei Aufzügen wurde in Braunsberg unter dem Titel: „Die Küsse oder die reisende Operagesellschaft“ aufgeführt. Buch und Musik sind von *Homann*.

Seit dem 19. Februar gibt eine deutsche Gesellschaft unter Leitung der Herren *Eschborn* und *Schumann* Operavorstellungen in Amsterdam. Die ersten aufgeführten Opern waren: Jessonda, Templer und Jüdin, Postillon von Lonjumeau, Vier Haimonskinder, Ferdinand Cortez, Lucrezia Borgia. Erste Sängerin ist Frau *Schmiedigen* vom Hoftheater zu Wiesbaden; *Sowade*, *Estl*, Tenore; *Herger*, *Baldewein*, Bassisten; Frau *Schumann*, Soubrette. Die Vorstellungen finden vielen Beifall.

In London ist eine neue komische Oper in zwei Aufzügen: „Don Quixote“ mit gutem Erfolge gegeben worden; das Buch ist nach *Cervantes* bekanntem Romane und zwar die Episode von der Hochzeit des Gamacho, welche bereits *Felix Mendelssohn Bartholdy* componirt hat; die Musik ist von dem Irländer *Macfarren*, von dem vor ungefähr einem Jahre eine Ouverture in den hiesigen Gewandhausconcerten zur Aufführung kam.

In Güstrow besteht seit fast fünf Jahren eine „Gewerbs-Gesangschule,“ deren Statuten jetzt obrigkeitlich bestätigt worden sind. Ihr Zweck ist: „zunächst die moralische Veredlung und Hebung der Gewerbtreibenden durch die Kunst des Gesanges; dann, darauf zu wirken, dass der kirchliche Gesang verbessert und sittliche Lieder und Melodieen auf Herbergen und Vergnügungsorten der Gesellen und Gehilfen eingeführt werden; endlich der Genuss, den der Zauber der Musik den dafür Begabten gewährt.“ — Es finden wöchentlich zweimal die Uebungen Statt; jedes Mitglied zahlt bei der Aufnahme 8 Schillinge, und als monatlichen Beitrag 6 Schillinge. Director ist der Buchhändler *Opitz*.

Ankündigungen.

Neue werthvolle Musikalien,

welche so eben im Verlage der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin erschienen und durch alle solide Buch- und Musikhandlungen zu haben sind:

Bazzini, 6 Morceaux caractéristiques pour Violon avec Piano. Op. 18. à ¼ — ¾ Thlr.

Döhler, Maria-Polka. 2 Valses brillantes. Arr. facile p. Piano. Op. 38. à 5 — 10 Sgr.

Graziani, Tradita für eine Singstimme. 10 Sgr.

Gumbert, 6 Lieder für Alt oder Bariton. Op. 11. ¾ Thlr. Kinderlieder für den Umfang jeder Stimme. Op. 15. ½ Thlr. Spielmannslied für Sopran, dito für Alt. Op. 16. à ½ Thlr.

Gung'l, Joh., Catharinen- und neue Pariser Polka, Mädchenträume-Walzer, Sträußchen-Walzer für Piano und zu 4 Händen à 5 — 17½ Sgr., für Orchester à 1 — 4½ Thlr.

Händel, Judas Maccabäus. Vollst. Clavierauszug mit deutschem Text, arr. von Klage. 3 Thlr.

Heller, Vécilienne, Tarantelle, Fantasie, Schubert's Wohin? (La Fontaine, Caprice brillant) p. Piano. Op. 33 — 35. à ¾ — 1 Thlr.

Krebs, Frühlingsmorgen, Schiffers Abendlied, Vergissmeinnicht, 3 Duette für Sopran und Alt oder Tenor und Bariton. Op. 158. à 10 Sgr.

Kücken, Ach kann ich's sagen? Lied für Sopran oder Tenor. Op. 42. 10 Sgr. Frühlingsglocken f. Piano zu 4 Händen. 7½ Sgr.

Kullak, Transcription facile sur I Lombardi p. Piano. 20 Sgr.

Kummer, Les Arpèges ou le Tremolo du Beethoven, Larghetto de Mozart pour Veelle avec Piano. Op. 87. à ¼ Thlr.

Lind, Jenny, 18 schwedische Lieder für eine Singstimme. 5 Hefte. à 12½ Sgr.

Liszt, 6 Lieder von F. Schubert für Piano allein (Lebewohl, Mädchen's Klage, Sterbeglöcklein, Trockne Blumen, Ungeduld, Forelle). à 12½ — 20 Sgr., compl. 3 Thlr.

Litolff, 4 morceaux faciles, Tarantelle calabraise, 2 Vagabonden Polkas pour Piano. Op. 23. à ¼ Thlr. 2ᵉˢ Concerto-Sinfonie pour Piano et Orchestre. Op. 22. 6 Thlr.

Lührss, Trio p. Piano, Violon et Veelle. Op. 46. 3 Thlr.

Mozart, Das Schönste aus Figaro, Don Juan und Zauberflöte für Piano zu 4 Händen v. Chwatal. 8 Nummern. à 5 — 7½ Sgr.

Offenbach, Musette pour Veelle et Piano. Op. 24. ¼ Thlr.

Platti, L'abbandono, canto pour Veelle e Piano. ¼ Thlr.

Schachner, La chasse (Jagd) pour Piano. Op. 12. ¼ Thlr.

Schäffer, Der Gutsbauernmann, heiteres Männerquartett. Op. 14. 17½ Sgr.

Truhn, Kindheit, 4 Lieder für eine Singstimme. Op. 84. ¾ Thlr.

Vivier, Der todte Vogel, Wiegenlied, 2 Lieder mit deutschen und franz. Text. à 5 Sgr.

Westmoreland, Ouverture de l'Eroë di Lancastro p. Piano. ¼ Thlr.

Bei **August Wagner** in Stuttgart ist so eben erschienen:

Christliche Hausmusik. Eine Sammlung alter und neuer Lieder, Arien, Chöre u. s. w. Mit Begleitung des Pianoforte herausgegeben von *Conrad Kocher*. Erstes Heft. Neue Lieder von Spitta, Knapp, Uhland u. A., componirt vom Herausgeber. Preis 24 Kr. oder 7½ Ngr.

Elsässer, C. G., Sechs vierstimmige Lieder religiösen Inhalts, für gemischte Stimmen, zum Theil auch für Männerstimmen gesetzt. Zum Gebrauch in Kirchen, Schulen und Singvereinen. Op. 4. Preis 24 Kr. oder 7½ Ngr.

Das verlassene Mägdlein. Gedicht von *Eduard Mörike*. Für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pianofortebegleitung, componirt von *W. Mauspp*. Preis 18 Kr. oder 6 Ngr.

Schlummerlied, gedichtet und in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Piano von *Luise Bartholemy*. Preis 18 Kr. oder 6 Ngr.

Der Opernfreund. Sammlung der beliebtesten Gesänge aus neuen Opern mit leichter, doch den Originalien möglichst getreuer Guitarrenbegleitung. Eingerichtet von *F. Siber* (Mitglied der königl. würtemb. Hofcapelle). Erstes Heft. Sechs Lieder aus den Opern „Straddla“ und die „Vier Haimonskinder.“ Preis in Umschlag geheftet 24 Kr. oder 7½ Ngr.

Keller, M. (Capellmeister der königl. würtemb. 3. Infanterie Brigade). Zwölf Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 3. Partitur und Stimmen. Preis 1 Fl. 45 Kr. oder 1 Thlr.

Die mit grösstem Beifalle in Paris aufgenommene neue komische Oper:

Die Musketiere der Königin

von **Halévy**

erscheint in unserem Verlage *mit Eigenthumsrecht* und zwar in Partitur, Orchesterstimmen, vollständigem Clavierauszuge mit deutschem und französischem Text, im Arrangement für Piano, zu 4 Händen, für Violinquartett, für Flötenquartett. Die einzelnen Gesangsnummern werden binnen acht Tagen ausgegeben.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikhandlung.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten April. **Nr. 14.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten*: Aus Berlin. Aus Prag. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Gustav Flügel: Grosse Sonate (Nr. 1) für das Pianoforte, Herrn Dr. *Fr. Schneider* u. s. w. gewidmet. Op. 4. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Preis 2 Thlr.

Derselbe: Grande Sonate (Nr. 2) pour le Piano. Op. 7. Leipzig, in Commission bei Hermann. Preis 1⅓ Thlr.

Zu einer der erfreulichsten Erscheinungen der Gegenwart auf dem Gebiete der Tonkunst rechnet Referent, gewiss in Uebereinstimmung mit vielen anderen Kunstfreunden, den neubelebten Anbau der Claviersonate, welcher der in der letztvergangenen Periode so überwiegend vorherrschenden Treibhauscultur der Etuden- und anderer Elementarformen nun doch endlich ein Ziel zu setzen und dem Kunststreben eine würdigere Richtung zu geben verspricht. Wir wollen das Gute und Tüchtige, welches in letzterem Fache für die technische Fort- und Durchbildung des Clavierspiels und auch wohl von Einzelnen in höherer künstleriseher Beziehung, wie z. B. in Hinsicht auf musikalische Characteristik, Genremalerei und Situationszeichnung, geleistet worden ist, nicht in Abrede stellen; allein es war, unseres Bedünkens, doch ein schlimmes Zeichen der, wie es scheint, nunmehr überwundenen Kunstperiode, dass man in ihr — bei wenigen rühmlichen Ausnahmen — so ganz dem Anbau jener untergeordneten Formen sich widmete, an sie fast ausschliesslich sich heranwagte, und anstatt Palmen, Cedern, Eichen und andere edle Gewächse, nur etwa Champignons und anderes, wenn auch piquantes, doch schnell vergängliches Pilzgezücht heranzog, welches in der Treibhaus-Atmosphäre der Salonkunst in überwuchernder Fülle hervorschoss. Da war denn freilieb der Ruf eines Künstlers, ja eines fruchtbaren Autors und Componisten, und damit Gold, Titel und Orden spottwohlfeil zu erringen, während die Freunde und Kenner der wahren Kunst in dem Streben jener hochgefeierten, ja fast vergötterten Tausendkünstler, welche mit der Gewandtheit eines Boseo ganze Stösse von Fantasieen, Etuden u. s. w. hervorzauberten, eine künstlerische Impotenz, einen Mangel an höherer artistischer Bildung, eine sclavische Nachgibigkeit gegen den Modegeschmack erblickten, die sich an Manchen jener Eintagsbelden bereits hart genug bestraft hat, an Anderen noch weiter bestrafen wird und einst in der Kunstgeschichte entweder nur ein leeres oder ein schwarzes Capitel mit der Ueberschrift: „Periode der Makulatur" geben kann. In der That kann es einst unseren Nachkommen nicht anders als höchst auffallend und befremdlich vorkommen, wenn sie beim grösseren Ueberblicke der Geschichte der Claviermusik auf eine Periode des ernstesten und glücklichsten Strebens und des gewaltigsten Aufschwunges unmittelbar eine Periode der Erschlaffung, der ängstlichen Scheu vor jedem höheren Anlaufe in der Kunst folgen sehen, welche so wenige der begabtesten Talente zu überwinden vermochten. Indess bewegt sich auch der Kunstgeist und das Kunstleben der Völker nicht in stetig aufsteigenden Linien, sondern in wellenförmigen Schwingungen, in stossweise erfolgenden Erhebungen und Senkungen, so dass in der Regel auf Zeiten des begeisterungsvollen Aufschwunges Zeiten der Ermattung eintreten, in welchen dann wiederum bessere und edlere Geister — wenn das Feuer des Geistes nicht überhaupt ausgebrannt ist — sieh zu neuem Anlaufe sammeln und neue Bahnen sieh aufthun. So ist es — Dank sei es Apollo und den Musen! — von Chopin, von Robert Schumann, und mit mehr oder weniger Ernst und Glück auch von Anderen geschehen. Das grosse Buch der deutschen Claviersonate hat keineswegs, wie es wohl manche zu voreilig Verzweifelnde behauptet haben, mit Beethoven, Weber und Franz Schubert seinen Abschluss gefunden. Es hat bereits neuerdings wieder manches tüchtige Capitel gewonnen, und wird sich auch ferner noch durch tüchtigen Zuwachs erweitern. Dafür bürgt uns, neben anderen hervorragenden Arbeitern auf dem Gebiete der Sonate, auch der Verfasser der oben bezeichneten Werke, der sich in diesem Op. 4 und 7 ganz unleugbar sogleich den Tüchtigsten und Ausgezeichnetsten unter den neuesten, eine höhere Richtung verfolgenden, eine höhere Kraft beurkundenden Tondichtern an die Seite gestellt, ja sich einen Ehrenplatz unter ihnen gesichert hat.

Die erste dieser wirklich „grossen" Sonaten besteht aus vier, zusammen 47 Seiten füllenden Sätzen, deren erster durch eine interessante, consequent das ergriffene Motiv durchführende und ausspinnende, den tiefsten und herbsten Schmerz athmende Introduction, Adagio, ⁴⁄₄-Tact, Fis dur, eröffnet wird. Das Hauptthema des darauffolgenden Allegro molto, C-Tact, H dur, aus einem sehr einfachen, aber geschickt erweiterten und ausgezeichnet tüchtig verarbeiteten Motiv zusammengesetzt, verkündigt sogleich ein lebhaftes, energisches Drängen und Treiben nach irgend einem hohen Ziele hin. Es ist damit zugleich der Hauptcharacter des ganzen ersten Satzes bezeichnet,

Digitized by Google

der nicht mit Unrecht das Motto an seiner Stirn trägt: „Sei getreu bis in den Tod, so will ich dir die Krone des Lebens geben.“ Sogleich dieser erste grossartig gedachte und durchgeführte Hauptsatz der Sonate stellt der Erfindungskraft, der künstlerischen Ausbildung und dem beharrlichen Kunstfleisse des Verfassers ein sehr rühmliches Zeugniss aus und bietet der geistvollen contrapunctischen Combinationen und interessanten Modulationen so viele, dass wir, wenn wir sie auch nur kurz andeuten wollten, dennoch die Grenzen unserer Anzeige überschreiten würden. Doch könnte, unseres Erachtens, die Haltung des Satzes noch etwas gedrungener sein, wie uns denn auch die Achtelfigur S. 7 und S. 13 im ersten und zweiten System von unten, im Vergleiche zu dem sonstigen hohen Schwunge des Satzes nicht bedeutsam genug erscheint und als Uebergangs- oder Verbindungsfloskel jedenfalls zu lang ist. Der zweite Hauptsatz, Larghetto, ⁶⁄₈-Tact, E dur, ist im Allgemeinen von gleichem Werthe und das Thema trefflich erfunden. Doch hat sich der Verfasser im reich figurirten, fast etudenartigen Mittelsatze etwas in die Breite verloren, und es wäre wohl der gewandten Feder des Verfassers eine noch tiefere und reichere Ausbeutung des trefflichen Thema's möglich gewesen, als sie die an und für sich lobenswerthe Variirung S. 20 bietet. Der dritte Satz, Scherzo, C dur, Presto, ist ein durchaus geistvoller, an piquanten und überraschenden Wendungen reicher, aber auch für den Spieler, welchem überhaupt in der ganzen Sonate tüchtige Aufgaben geboten werden, vorzüglich schwieriger Satz, den wir indess — man wird es kaum für möglich halten — von Liszt vor Kurzem im rapidesten Tempo prima vista vortragen hörten. — Der Schlusssatz endlich, Allegro vivace, ⁹⁄₄-Tact, in H dur, ist ein grossartiges Rondo, ungefähr nach der Form der umfangreicheren Beethoven'schen Arbeiten dieser Art anferbaut, und schliesst sich mit einem schwungreichen Presto in C-Tact, dessen Thema dem Hauptsatze entnommen ist, in so tüchtiger und würdiger Weise ab, dass hier das Finis coronat opus seine volle Anwendung findet.

Die zweite Sonate, aus H moll, ist zwar weniger umfangreich, als die erste, allein sie steht derselben an innerem Werthe durchaus nicht nach, ja sie scheint uns im Allgemeinen eine noch grössere Reife der Feder, eine vorgeschrittene Präcision und Gedrungenheit des Styles zu beurkunden. Wahrhaft genial ist der Schlusssatz, im Rondo voll Beethoven'schen Humors, wie denn überhaupt der Verfasser in beiden Werken, dem Geiste nach, vielfach nahe an Beethoven herangetreten ist, ohne dabei seine Eigenthümlichkeit in Erfindung und Ausführung der musikalischen Gedanken zu verleugnen, und wir zweifeln nicht, dass insonderheit alle Diejenigen, welche sich vorzugsweise mit den Clavierwerken jenes grossen Sonatendichters, so wie etwa auch mit denen eines Schubert und Schumann vertraut gemacht haben, sich auch mit den hier angezeigten des Herrn Flügel (Musiklehrers in Stettin) mit besonderem Interesse und andauerndem Genuss befreunden werden. Referent fühlt sich dem Verfasser dieser trefflichen Arbeiten, mit welchen er sich mit steigender Anerkennung und Hochachtung beschäftigt hat, zu dem wärmsten Danke verpflichtet und wird sich freuen, wenn es ihm vergönnt ist, die hier gemachte neue musikalische Bekanntschaft recht bald bei Beurtheilung gleich tüchtiger Werke fortsetzen zu können. Dr. *Kfn.*

Nachrichten.

Berlin, December 1845, Januar 1846.

Auch in Leipzig ist die grandiose Stimme der *Alboni* gehört und bewundert worden. Ueber ihr erstes unvorbereitetes Auftreten in Berlin vergleiche man unseren Bericht in Nr. 1, S. 4 des diesjährigen Jahrganges dieser Blätter. Signora *Alboni* ist ein Phänomen, sowohl was ihre Stimme, ihren im Seriösen wie Humoristischen gleich trefflichen Vortrag, als was ihren künstlerischen Character anlangt. Ihre Stimme ist von einer grossartigen Kraftfülle und dem edelsten Timbre. Es wäre in der That hinreichend, von dieser Sängerin eine einfache Adagioscala zu hören, um in Ehrfurcht die Naturkraft anzustaunen, die eine solche Stimme erschaffen konnte. Der Umfang dieser unvergleichlichen Stimme reicht vom *F* der kleinen Octave bis zum dreigestrichenen *C*, umfasst also über 2½ Octaven. Die Intonation ist von jener Reinheit, die man nur bei Gesangkünstlern ersten Ranges findet, wo jedes Intervall in seiner harmonischen Beziehung scharf und sicher genommen wird, wodurch der Ton das durch die harmonische Phrase bedingte Colorit erhält. Ihre Gesangstudien hat Signora *Alboni* bei *Rossini* absolvirt, und es ist zu bewundern, wie sie nach allen Richtungen, im getragenen wie coloritten Style, dieses colossale Organ beherrscht. Eine dünne Stimme für Passagen, Triller u. s. w. einzuschulen, ist eben kein grosses Verdienst. Was den künstlerischen Character der Signora *Alboni* anlangt, so glauben wir, dass ihre Erfolge durch denselben, wenn auch nicht geradezu beeinträchtigt, doch etwas verzögert werden. Die Künstlerin besitzt nämlich neben ächter Bescheidenheit und grosser Uneigennützigkeit den immer seltener werdenden Künstlerstolz: jeden Erfolg zu desavouiren, den sie nicht einzig und allein ihrem Talente zuzuschreiben hat. Wenn eine solche Gesinnung nun auch im höchsten Grade ehrenwerth ist, so scheint es doch, dass sie nicht überall wohl angebracht sein und im rechten Lichte aufgefasst werden dürfte. Während Signora *Alboni* in Hamburg auftrat, hatten der königl. Concertmeister Herr *L. Ganz* und der Componist *H. Truhn* es sich angelegen sein lassen, ein grosses Vocal- und Instrumentalconcert für die Sängerin zu arrangiren, und zwar in dem für ihre gewaltige Stimme weit mehr geeigneten grossen Concertsaale des königl. Schauspielhauses. Sie kehrte zurück, und das Concert fand unter einem Zudrange von sieben- bis achthundert Personen am 3. December in glänzendster Weise Statt. Der Sieg war vollständig und die Gegner geschlagen.

Die Concertgeberin trat zuerst mit einer grossen Scene und Arie aus der Oper La Favorita von *Donizetti* auf, einer Oper, die aus unbegreiflichen Gründen der deutschen Opernbühne sehr fremd geblieben ist, während die fade „Regimentstochter“ mit ihren zweideutigen Caser-

Digitized by Google

nenspässen und ihrer platten Fabrikmusik, die, obwohl für die komische Oper zu Paris geschrieben, in Paris einen unverhohlenen Fiasco machte, durch ganz Deutschland ein Repertoirstück geworden ist. Freilich gehören zur Favorita feingebildete Sänger, und eben die sind in Deutschland sehr selten. Die Arie aus der Favoritin machte um so mehr Wirkung, als die *Alboni* sie mit viel Bravour vortrug und ein grosser Theil der Anwesenden die colossale Stimme der Sängerin an diesem Abende überhaupt zum ersten Male hörte. Die zweite Piece war eine für das Contraltregister der *Alboni* eigens componirte Romanze mit Orchester (L'afflitta von *Truhn*), welche die Sängerin durch Vortrag und Klangfülle zu solcher Wirkung erhob, dass Hervorruf und Dacapostimmen laut wurden, eine Auszeichnung, die bei uns im Concertsaale noch zu den selteneren gehört. Die bewunderungswürdigste Leistung des Abends war aber der Vortrag der grossen Scene und Arie in Edur aus *Rossini's* Italiaua in Algeri, worin Signora *Alboni* eine ausserordentliche Leichtigkeit der Coloratur und einen Reichthum der graziösesten Nüancen bei infallibler Intouation entwickelte. Auch nach dieser meisterlichen Leistung wurde die Künstlerin gerufen, was sich am Schlusse tes Concertes, nach der Ballade des Orsini aus *Donizetti's* Lucrezia: „Il segreto per esser felice" und der Walzerarie von *Balfe* mit den Nonensprüngen (die von der *Malibran* erfunden und von *Balfe* nur instrumentirt sein soll) in infinitum wiederholte; auch wurden so enthusiastische Dacaporufe laut, dass, hätte die Sängerin den Wünschen genügen wollen, man schwerlich vor Mitternacht aus dem Concertsaale gekommen wäre.

Nach diesem erfolgreichen Concerte wurde der ausgezeichneten Künstlerin ein glänzender Antrag zu Gastrollen von Seiten der Direction des Königsstädter Theaters (italienischen Oper) gemacht, und so hörten wir sie denn endlich in ihrem eigentlichen Elemente, da man schon bei ihren Concertleistungen zu bemerken Gelegenheit gefunden, dass dramatisches Talent bei ihr in hohem Grade prävalire.

Leider war der einzige künstlerische Tenor der italienischen Oper, *Bozzetti*, abgegangen, und man konnte keine vollständige Oper zusammenbringen, so dass die *Alboni* sich genöthigt sah, an mehreren Abenden Scenen im Costüme zu singen. Die einzige Oper, die endlich zu Stande kam, war Linda di Chamounix, in der Signora *Alboni* den Savoyarden Pierotto saug. Gleich mit der ersten Romanze hinter der Scene, die *Donizetti* für sie in Wien eigens componirte, erregte die Künstlerin Sensation; Theilnahme und Beifall blieben die ganze Vorstellung hindurch auf demselben Höhenpuncte. Die Eigenschaften, die sie als Darstellerin auszeichnen, sind eine grosse Einfachheit und Natürlichkeit der Gesten und des Ausdrucks; sie trifft das Rechte ohne Weiteres. Signora *Donatelli*, die nur den Fehler ha, sich etwas gar zu hoch anzuschlagen und je zuweilet etwas zu tief zu intoniren, gab die Linda, wie sons, sehr brav und vollkommen beifallswerth; allein ihr Stimme hat durch die immerwährenden Fatiguen gelitten. Da sie die einzige Sopranistin der diesjährigeu Stagione war, die dem Publicum zusagte, musste die arme Frau Alles singen, und kam vor der Masse der Proben und Aufführungen kaum zu Athem. *Rossi*, unser Buffo par excellence, war wieder ganz köstlich als Marchese, dagegen wurde der Tenor *Rosachieri* verdientermaassen ausgelacht. Später sang die Partie ein anderer Anfänger, Signor *Forti*, der die nicht genug zu lobende Klugheit besass, erst im letzten Acte zu erscheinen, wodurch die Oper das originellste Drama wurde, das wir je erlebt, indem Linda (im zweiten Acte) wegen Untreue eines gar nicht existirenden Liebhabers wahnsinnig ward. Die ferneren Gastrollen der *Alboni* in der italienischen Oper der königstädtischen Bühne: Tancredi, Cenerentola, Maffio Orsini, Arsace, werden wir, da sie bis in den März hinaufragen, später besprechen. Die neue Sängerin, welche die abgegangene Signora *Fanny Leon* ersetzen sollte, und auf die man grosse Hoffnuugen und Erwartungen gebaut: Signora *Rita Bassa-Borio* traf endlich um Weihnachten ein und trat zugleich mit einem jungen Baritono Signor *Crivelli* in einer für uns neuen Oper, *Verdi's* „Ernani," auf, ohne mehr, als einen kühlen Succès d'estime zu erringen. Auch später in der, freilich hier deutsch und italienisch entsetzlich abgenutzten, Norma machte diese Sängerin nur einen geringen Effect. Mad. *Borio* ist nicht alt, aber sie erscheint so, ihre Stimme ist nicht schlecht, aber sie klingt alt und sehr prosaisch, welche Bezeichnung überhaupt ihr ganzes Singen und Verhalten auf der Bühne verdienen möchte. Trotz dem ist sie keineswegs eine mittelmässige Sängerin, sondern im Gegentheil eine sehr achtbare Virtuosiu, allein uninteressant und mit zu kurzem Athem bei übermässiger Corpulenz. Die tieferen Chorden ihrer Stimme würden indess effectuirt haben, hätte nicht eben die in dieser Bezichung unübertreffliche *Alboni* gesungen. Signora *Borio* schied nach einigen Rollen aus dem Engagement, und die *Donatelli* beherrschte wie vorher das Terrain der Sopranpartieen allein. Der Baritonist *Crivelli* aber hatte als König im Ernani vielen Erfolg, und man hoffte für die Folge viel von ihm; leider täuschte man sich, indem man bei jedem neuen Auftreten immer mehr gewahrte, dass die Gesangsbildung dieses Sängers lückenhaft, seine Intonation unsicher sei, und die Stimme nur in der hohen Quinte ihres Umfanges hinlänglichen Klang habe. Sein sogenanntes Spiel ist fast durchweg ohne alle Intention, wenig degagirt, aber so affectirt und übertrieben, dass es nicht selten, z. B. in der Wahnsinnsscene des Assur (Semiramide), zur Carrikatur wurde. Ein neuer Tenor, Signor *Tomasoni*, der ebenfalls im Ernani zum ersten Male auftrat und zwar in der Titelrolle, machte Fiasco, wie die Oper selbst, die weit schwächer, als Nahucodonosor und I Lombardi alla prima crociata ist und nur durch ganz ausserordentliche Sänger einigermaassen geniessbar werden kann. *H. T.*

Prag. (Fortsetzung.) *Rudolph Willmers*, der ausgezeichnete Pianist, der sich in Wien in einer Zeit der gefährlichsten Concurrenz ehrenvoll behauptete, hat auch unsere Stadt besucht (die selten eiu ausgezeichneter Künstler unberührt lässt *), und gab im Platteisaale zwei Con-

*) Diesmal hat uns *Félicien David* umgangen.

Digitized by Google

certe mit der vollkommensten Anerkennung vor einem kleinen, aber gewählten Publicum. Er eröffnete das erste Concert mit der Sonate Qnasi una Fantasia (Op. 27, in Cis moll) von *L. van Beethoven*. Es ist eben so lohnenswerth, dass ein Pianovirtuos, der uns durch die folgenden Nummern bewies, dass er zu componiren verstehe, mit dem Werke eines der ersten und genialsten Instrumentalcomponisten debutirt, als man *Beethoven's* Bescheidenheit bewundern muss, diese Sonate — die mehr von einer Fantasie besitzt, als alle die Potpourri's aus Opern, die man uns seit zwanzig Jahren als Fantasieen verkauft — nur Quasi una Fantasia zu nennen. Die folgenden Piecen waren alle von der Composition des Concertgebers. „Ein Sommertag in Norwegen," romantische Fantasie, wird uns besonders anziehend durch den edlen nordischen Character, der von allen unseren musikalischen Malereien so verschieden ist. — „Flieg, Vogel, flieg" (Nr. 1 der nordischen Lieder) ist das schönste von allen Liedern ohne Worte, die wir je hörten; — ihm folgte: „Serenata erotica," für die linke Hand allein. Es ist gewiss nicht ohne Interesse für den Musikfreund, der nicht blos geniessen, sondern über den Genuss auch nachdenken will, die Verschiedenheiten in den Aehnlichkeiten zweier ausgezeichneter Künstler beobachtend zu verfolgen. *Dreyschock* und *Willmers* sind die beiden Pianisten, deren linke Hand Staunen bei dem Publicum erregte; und doch wie verschieden sind darin Beide! *Dreyschock's* linke Hand ist ein Eroberer, welcher zu sagen scheint: „Wozu noch eine rechte Hand?" Die Linke *Willmers'* ist ein Einsiedler, welcher die tiefen Gefühle des Herzens im dichten Walde anshaucht. Das Schlussstück des ersten Concertes: „Pompa di festa," Concertetude, entspricht seinem Titel so ziemlich, und man kann nicht leicht ein geistreicheres und melodiöseres Paradestück erfinden. Auch erfüllte es seinen Zweck auf das Glänzendste, und Herr *Willmers* musste es unter einem wahren Beifallssturme wiederholen. Da Dem. *Schwarz*, welche den Concertgeber mit ein paar Gesangstücken unterstützen sollte, krank wurde, so war die unerschöpflich gefällige Mad. *Podhorsky* so gütig, ihre Stelle zu ersetzen, und sang sowohl ein schönes Lied von *Skraup*: „An den Schlaf" als die erste Arie des Cherubin aus „Figaro" (Non so più cosa son, cosa faceio) ausgezeichnet schön. Was die Wahl der zweiten Nummer betrifft, so wäre Manches gegen dieselbe einzuwenden. *Mozart's* Compositionen sind so dramatisch, dass — einige grosse Arien aus „Titus" und der „Entführung" ausgenommen — keine, aus ihrer Stellung im Drama herausgehoben, die volle Wirkung machen kann. Cherubin's Ausströmen der ersten Liebesglut gehört aber unter diejenigen, welche es durchaus nicht vertragen, gewaltsam aus der dramatischen Situation gerissen zu werden. Im zweiten Concerte brachte uns Herr *Willmers* lauter eigene Compositionen. In der Sonate héroïque (?) ist vorzüglich das Allegro maestoso und das Finale ganz trefflich; das Allegro scherzando und die Marcia funebre halten sich mit jenen nicht auf gleicher Höhe. Auf: „La Sirene," Scherzo fantastique, unstreitig eine der piquantesten und geistreichsten Pianofortecompositionen, folgte: „Sextuor final de l'Opéra Lucia di Lammermoor." Das ist die dritte Transscription dieses allgemein beliebten Tonstückes für das Pianoforte, und ich muss gestehen, dass ich glaube, *Willmers* sei das kühne Werk, ein Opernfinale für das Pianoforte zu bearbeiten, am Besten gelungen und seine Transscription der von *Liszt* und *Thalberg* vorzuziehen. Den Schluss machte: „Sehnsucht am Meere," musikalisches Tonbild, und eine Reprise des lieblichen: „Flieg, Vogel, flieg." Ein vorzügliches Interesse erregt *Willmers* dadurch, dass sich an ihm so deutlich zeigt, wie sich das moderne Pianospiel in verschiedenen Richtungen verzweigt. *Willmers* ist in Vortrag und Composition ganz modern und gleichwohl unendlich verschieden von *Liszt*, *Thalberg*, *Döhler* u. A. Er weiss seinem eben nicht sangreichen Instrumente einen vorzüglich schönen Ton abzugewinnen. Geist und Gefühl, Ruhe und Klarheit, Anmuth und Eleganz bilden den Character seines Spieles, und wenn er gleich die Technik unserer Zeit im hohen Grade besitzt, so wird sie bei ihm nie zum Zweck, um die Menge zu verblüffen, sondern er gebraucht sie blos als Mittel und besiegt die grössten Schwierigkeiten mit einer so unendlichen Leichtigkeit, dass der Laie sie gar nicht bemerkt. Ganz wunderbar ist sein Triller, von dem die Zeitungen nicht zu viel im Voraus gesagt haben. Auch in seinen Compositionen herrscht Erfindung und Fülle bei grosser Klarheit und besonders von einem seltnen Adel und Geschmack unterstützt. In der einzigen fremden Composition, die wir von ihm hörten, müssen wir ihm zugestehen, dass er, ohne seine Individualität ganz aufzugeben, sich dem *Beethoven*'schen Geiste fügsam anschloss; nur im Finale war sein Vortrag nicht leidenschaftlich genug.

Mit seiner wohlklingenden Stimme, warm und weich in seiner gewöhnlichen Manier sang Herr *Strakaty*: „Ueberall du!" Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Waldhorn, und zwei böhmische Volkslieder unter Hervorruf und stürmischen Beifallsbezeugungen.

Nr. 3 war dieses Jahr in den Concerten des Cäcilien-Vereins keine glückliche Zahl, denn, wenn gleich die Production so lobenswerth und ausgezeichnet, wie in den vorigen, so war doch die Wahl nicht ganz so gelungen. Nr. 1 des Programms war eine Symphonie in C dur von *Wittasek* (Manuscript), gründlich und regelrecht gearbeitet, bei welcher es nur Schade ist, dass sie nicht gleich, wie sie componirt, auch aufgeführt wurde. Um jetzt noch Aufsehen zu erregen, trägt sie zu sehr den Stempel ihrer Zeit an sich. *Wittasek* war einer jener Componisten, welche, von *Mozart's* Genius geblendet, sich dessen Firm anfügten, was ihm oft sehr gut gelang, da er auch in seinen Compositionen sehr melodiös war, doch blieb er Nachahmer und seine Compositionen können sich heutzutage nicht mehr behaupten. Von der erwähnten Symphonie sind die beiden ersten Sätze die gelungenern, die zwei letzten sind alltäglich und geben ein Beispiel davon, wie *Mozart's* Verehrer seine Gabe, den musikalischen Gedanken festzuhalten, so lange ihm noch eine Modification abzugewinnen war, missverstanden und denselben über die Gebühr ausgedehnt haben. Die Aufnahme war sehr beifällig. — Die Arie der Isabella aus dem Zweikampf mit dem reizend capriciösen

Digitized by Google

Allegro ist in doppelter Hinsicht ein Prüfstein für eine Sängerin; eines Theils weil sie eigentlich ein Duett mit der Violine zu singen hat, welche der Componist nicht mit minderer Liebe ausstattete, als die Singstimme selbst, dann aber, weil die Arie einen seltenen Verein von Schönheit der Stimme und einer vollendeten geistreichen und geschmackvollen Coloratur bedarf. (Wir haben in der Erinnerung ein unerreichbares Muster in diesem Vortrage an der unvergleichlichen *Jenny Lutzer.*) Dem. *Kirchberger*, welcher manche Verzierungen recht wohl gelangen, trat diesmal neben der Violine in den Schatten, die *Raimund Dreyschock* so meisterhaft behandelte, dass eigentlich zwei Drittheile des Beifalls und Hervorrufens auf seine Rechnung kommen müssen. — Ein Männerchor von *Jalen* wurde wiederholt gesungen, und Herr Prof. *Träg* spielte Adagio und Variationen für Violoncell mit Orchesterbegleitung über ein Motiv aus den Montecchi und Capuleti von *Bellini* mit beifälliger Aufnahme. Den Schluss machte die künstlerisch durchgeführte Ouverture aus der Oper: „Der Vampyr" von *Marschner*. —

Eine der interessantesten — wohl die interessanteste — und überraschendsten musikalischen Erscheinungen war uns *Hektor Berlioz*, der musikalische Titan, von dem wir seit mehr als einem Jahrzehend die widersprechendsten, abenteuerlichsten und fabelhaftesten Dinge hörten und lasen, den man uns bald als Genie anpries, bald vor ihm, als einem frazzenhaften Ungeheuer, einem bizarren musikalischen Charlatan, warnte; und wenn man selbst den rubigsten unter den vielen Schreibern glaubte, hatte man doch eine — gelebrte Musik zu erwarten; deshalb überraschte er insbesondere durch den Reichthum der Melodie, die Fülle des Gefühls und der Leidenschaft, wenn man gleich die Meisterschaft in der Technik erwartet hatte.

Fremde und einheimische Referate über *Berlios* haben mich unmuthig gemacht; nicht sowohl jene des Neides, der Missgunst und des Unverstandes, die, ohne den Maassstab für eine höhere Kunstnatur zu haben, mit einigen auswendig gelernten Kunstfloskeln um sich werfen und sich bemühen, zu sich in den Staub herabzuziehen, was ihnen zu hoch steht, um es zu ergreifen und zu — begreifen; auch nicht andere, welche mit bedeutenderer Kunstbildung sich bemühen, ihn nicht zu verstehen oder misszuverstehen; sondern selbst bei den Wohlgesinnten war es mir verdriesslich, dass sie sich in breite Vertheidigungen (!) des Künstlers gegen seine Widersacher einlassen. Eitle Mühe! seine Werke selbs sind seine schönste Vertheidigung, und ihr Erfolg reicht hin, alle Uebelwollende zu Boden zu schlagen. Dass *Berlios* noch nicht alle Stimmen für sich hat, darf ihn wohl nicht kränken! Wie lange hat es gedauert, bevor *Beethoven*, ja selbst der klare, dem Laien wie dem Künstler gleich verständliche und zugängliche *Mozart* ausserhalb Deutschlands erkannt und gewürdigt wurde? — Bei *Berlios* dürfen wir freilich nicht auf die Zeit nach seinem Tode rechnen, denn seine Werke bedürfen mehr noch, als eines guten Orchesters, eines Capellmeisters der in seinen Geist einzugehen und denselben festzuhalten versteht, und solche — werden bisher nur wenige gefunden werden. Zum Glücke kann *Berlios* noch lange leben und das Verständniss seiner Werke scheint doch im Vorschreiten zu sein. Einer seiner hiesigen Vertheidiger ging sogar so weit, den Grund, dass *Berlioz* das grosse Publicum nicht anspreche, in der Verdorbenheit des Geschmackes durch die italienische Musik zu suchen — die armen Italiener! wo in der Tonkunst etwas Unrechtes geschieht, so haben es die Italiener mit ihrer harmlosen Musik gethan! — Aber wer sagt denn dem Vertheidiger, dass *Berlioz* dem grossen Publicum nicht gefallen habe? Ist denn die tiefste Stille und Aufmerksamkeit während der Musik, ein wogender Beifallssturm, der sich dem letzten Tacte anfügt und oft nur durch Wiederholung des Satzes gestillt werden kann, ein Beweis, dass der Künstler und sein Werk nicht angesprochen haben? Wenn auch die musikalische Menge so tief gedachte Werke, welche selbst das geübte Ohr auf einmaliges Hören nicht ganz fassen kann, noch nicht verstand, so wurde sie doch von der Energie und Tiefe, der Wahrheit und dem Glanze hingerissen und fühlte, was sie noch nicht vollkommen begriff. Dass *Berlioz'* erstes Auftreten (zumal die Symphonie fantastique) frappiren, insbesondere die Männer vom Fache, die Männer der Regel frappiren musste, finde ich ganz natürlich. Er ist mit seinen Schönheiten und Fehlern eine vulkanische Natur, wie sie in Jahrhunderten nur einmal vorkommt, und da wir Menschen bei neuen Erscheinungen meist mehr auf den Schatten, als auf die Lichtseiten schauen, so begreife ich wohl, dass dieses auch hier der Fall war; doch wie kommt es, dass man in anderthalb Decennien noch nicht dahin gekommen ist, ihn verstehen zu lernen? — Wenn es noch jetzt Leute gibt, die *Berlioz* einen Verstandescomponisten nennen, so kann ich ihnen das Compliment nicht zurückgeben, sie Verstandeskritiker zu nennen; denn er ist wohl mehr eines jener Genie's, in welchen die Glut leicht mit dem Kopfe davon läuft, wovor ihn nur die immense Kraft seines Geistes und Kenntniss seiner Kunst bewahrt. *Berlios* ist ein Genie, aber zugleich ein Franzose, und die leidenschaftliche Beweglichkeit des Gemüthes, welche dies Volk characterisirt, spricht sich auch in seinen Werken aus. Wie jedes Genie, geht er nicht auf dem betretenen Wege einher, sondern erschafft sich neue Bahnen, auf denen er siegreich fortschreitet. Kühn und muthvoll, manchmal etwas sonderbar, manchmal sogar muthwillig, dichtet *) *Berlioz* gern in grossen Massen, und unaufhaltsam strömen die Fluten seines reichen Innern daher, die sich nicht einschränken lassen in das Bette der kleinen musikalischen Formen; daher ist es besonders die Ouverture und Symphonie, in der er sich gern bewegt, doch nicht die altbergebrachte, in Andante, Allegro, Adagio, Scherzo und Menuett eingeengte, sondern eine neue poetische Form, die er sich selbst geschaffen. Dass *Berlioz* ein Meister in der Instrumentation sei, gestehen ihm selbst

*) Ein tüchtiger, vielseitiger Prager Kunstkritiker hat im vorigen Jahre eine abfällige Beurtheilung der Lear-Ouverture (die mich, so genial sie ist, doch auch die tonischen Schätze in seinen Werken nicht ahnen liess, die sich mir jetzt entfalteten) in die Welt gehen lassen. Gegenwärtig erkennt er alle Vorzüge des Meisters an, doch will er ihn keinen Tonkünstler nennen, sondern nur einen Dichter, der in Tönen dichtet!

Digitized by Google

seine ergrimmtesten Gegner zu; doch verargt man es ihm, dass er vielerlei Instrumente für sein Orchester bedarf; doch wahrlich verwendet er sie nicht, um, wie so viele neuere Componisten, nur blinden Lärm zu machen; aber es ist nicht zu läugnen, dass er auch neue Erfindungen in der Instrumentalmusik machte, welche seine Vorgänger nicht ahneten, und durch dieselben die wunderbarsten, kaum erklärlichen Effecte hervorbringen kann, und nur, um diese Erfindungen gehörig auszubeuten und zu benutzen, bedarf er die grosse Zahl von mitunter wenig gebräuchlichen Instrumenten. Verwandte Characterzüge mit *Beethoven* sind vorhanden, und es scheint wohl, als habe der ältere Kunstmeister auf den jüngeren eingewirkt; doch hat sich *Berlioz* in seiner Eigenthümlichkeit eine neue Bahn eröffnet, die ihn weit von *Beethoven* abgeleitet hat, dem er an Reichthum der Erfindung und Fülle der Melodie, vorzüglich aber an Adel der Gedanken, weit überlegen ist *). Eines hat er mit ihm (noch mehr mit *Mozart*) gemein, das Festhalten eines Gedankens, bis er ihn in die zartesten Schattirungen verfolgt hat; doch geht *Beethoven* darin oft zu weit, *Berlioz* nie. Mit Recht warnt der Musikreferent von „Ost und West" vor *Berlioz'* ärgsten Feinden: den Clavierauszügen seiner Werke. Wahrlich die Symphonie fantastique für das Pianoforte erinnert etwas an die Ouverture aus *Spontini's* „Vestalin" für — zwei Guitarren! — *Berlioz* kann sagen, wie *Mozart:* „Die Böhmen haben mich verstanden!" Denn, zur Ehre Prags sei es gesagt, er fand hier gar keinen Gegner von Bedeutung und nur wenige Pedanten und Schwache, denen sein Geist zu kühn ist, um sich mit ihm befreunden zu können.

Von seinen Compositionen hörten wir in drei Concerten (zwei im Saale der Sophieeninsel, der sich abermals als ein trefflicher Concertsaal für ein grosses Orchester bewährte, und das dritte im Theater): 1) Ouvertüre zum „Carneval von Rom" für das Orchester die brillanteste — im gewöhnlichen Sinne — und dem grösseren Publicum zugänglichste seiner Compositionen, ein glanzvolles Bild der südlichen Faschingslust mit all' ihren mannichfaltigen Gestaltungen und Scherzen, die oft durch ganz eigenthümliche Instrumentalfiguren bezeichnet sind. 2) Abendgebet der Pilger auf ihrem Zuge, aus der Symphonie „Harald," für das Orchester. Ein treffender Gegensatz zu dem ersteren, ein feierlicher Chor ohne Worte. Wer wollte etwas gegen denselben einzuwenden haben, da wir schon so manches leere und oberflächliche Lied ohne Worte gutmüthig hinnahmen? 3) Symphonie fantastique in vier Abtheilungen. Episode aus dem Leben eines Künstlers. *a)* Träumereien, Leidenschaften; *b)* Der Ball; *c)* Ländliche Scene; *d)* Der Gang zum Hochgericht. Die Lebens- und Leidensgeschichte eines Herzens, aufgezeichnet von der Hand der Phantasie. Der erste Satz: „Rêveries, Passions" ist vielleicht das Schwerste, aber auch in seiner Art das Grösste von Allem, was uns *Berlioz* brachte. Man muss es mehrmals hören, um sich hineinzufinden, dann aber dient es uns auch zum Geleitsmanne für das ganze Werk. Der zweite Satz: „Un bal" ist wieder ein Carnevalsbild, aber wie verschieden von der Ouverture! Dort italienisches Leben und muthwillige Heiterkeit, hier der Kampf der Lust mit den Stürmen eines liebenden und leidenden Herzens. Den reizenden Walzer dieses Balles hätte weder *Musard* noch *Strauss* componirt, und wir verfolgen das geistreiche Motiv, wie es sich durch die verschiedenartigsten Modificationen hinschlingt. Der dritte Satz: „Scène aux champs" hat am Meisten von der musikalischen Malerei, welche man *Berlioz* so oft vorwarf; doch wird ihm selbst der Neid zugestehen, dass er seinen Pinsel stets in die Farben des Gefühls taucht und keinen leeren Tand, keine unpoetischen und gemeinen Dinge malt. Ich habe schon manches musikalische Gewitter gehört, in chronologischer Ordnung von *Haydn* bis *Rossini*, doch keines von so grossartiger Natur, wie das am Schlusse der ländlichen Scene. Der Schlusssatz: „La marche au supplice" gehört unter das Erhabenste, was wir je von grauenhafter Tonwirkung gehört haben. Wie ein goldener Faden schlingt sich durch die ganze Symphonie fantastique ein kurzes, höchst rührendes Motiv, das er seine „Idée fixe" nennt, ein musikalischer Gedanke, an den sich ihm das Bild seiner Geliebten kettet, und der noch im Augenblicke des Todes zum Theile auftaucht. Eine höchst poetische Idee und von dem Meister eben so sinnig als bescheiden benutzt. Man hat sich darüber aufgehalten, dass *Berlioz* ein Programm zur Symphonie fantastique vertheilte. Wir haben viele Symphonieen, welche diese oder jene Zustände ausdrücken sollen, und wobei sich der Zuhörer oft etwas ganz Anderes denkt, als die Intention des Tonsetzers war, so dass ihnen ein solches Programm gar nicht schaden würde; doch hätten wir Deutsche uns wohl mit einigen etwas ausführlicheren Ueberschriften der einzelnen Sätze begnügt. Anders ist es mit den flüchtigen Franzosen, de in der Kunst geniessen wollen, ohne sich den Kopf zu zerbrechen; dort war das Programm wahrscheinlich unerlässlich, und es wäre nur zu wünschen, dass es *Berlioz* für Deutschland (etwa nach *Robert Schumann's* trefflicher Analyse) umarbeiten liesse. 4) Fragmente aus der Symphonie „Romeo und Julie." *a)* Liebesscene (Adagio,; *b)* Die Königin Mab, oder: Die Fee der Träume (Scherzo); *c)* Schwermuth. — Concert und Ball. — Grosses Fest bei Capulet. *Berlioz* ist zu sehr geistesverwandt mit *Shakespeare*, er versteht zu klagen und zu stürmen, wie er, der Franzose kennt, wie der Britte, die Mysterien der Liebe vom ersten zarten Flüstern der Zärtlichkeit bis zur wilden Glut der Leidenschaft, besitzt diesdbe Energie der Kunst, — wie sollte er irren, wenn er ein Werk *Shakespeare's* in seine Kunst hinüberträgt? Leider ist uns der Genuss des Ganzen nicht zu Theil geworden, das vielleicht manche Sonderbarkeiten enthält, vor denen die Wiener Kritik sich entsetzte. Was wir hier vernahmen, ist lobenswerth, zumal die Balconscenemit grosser Innigkeit durchgeführt. Fest und Ball zeugt abermals von der Vielseitigkeit des Tondichters, wenn man es mit den beiden Ballscenen in den obigen Sätzen vergleicht; aber ein gar wunderbares Werk, das phantastischste Tonstück, das ich je hörte, und vielleicht auch das schwierigste, ist das Scherzo: „Die Königin Mab," das uns gleichsam in eine Elfenwelt ver-

*) ?! *D. Red.*

Digitized by Google

setzt, und ich glaube nicht, dass es für einen Tonkünstler möglich sei, tiefer in die Intention eines Dichters einzugehen, als es hier geschehen ist. — Seine Gesangstücke, deren wir im Ganzen vier hörten: 1) „Der dänische Jäger," Ballade für eine Bassstimme, im vollsten Sinne des Wortes trefflich, vorgetragen von Herrn *Stratky*, 2) und 3) Boleros und: „Der junge Schäfer aus der Bretagne," Romanze, gesungen von Mad. *Podhorsky*, und 4) Cavatine aus der Oper: „Benvennto Cellini," gesungen von Dem. *Kirchberger*, sind an sich recht schätzenswerthe Compositionen, doch zwischen *Berlioz'* übrigen Werken treten sie in Schatten. Ein hiesiger Kunstkritiker, ebenfalls in „Ost und West," erklärt das daher, dass bei *Berlioz* die Instrumente eigentlich die Sänger und die menschliche Stimme ihm das Instrument sei. Die Sache ist nicht ganz ohne Grund, obschon der Nachsatz von Denen, die *Berlioz'* Werke nicht kennen, sehr missverstanden werden könnte. Wahr ist es, dass die Instrumente die Lieblinge des Tondichters sind, weil sie seinen kühnen Combinationen den weitesten Spielraum zur Entfaltung darbieten, und selbst in den Gesangstücken begnügen sie sich nicht, den Gesang zu begleiten: sie singen mit. — Die Production entsprach dem alten Ruhme des Prager Orchesters, welches einem trefflichen Organismus gleich, von dem energischen Lenker begeistert, seine herrlichen Sätze in einem Gusse ausströmend. Die Zuhörerzahl mehrte sich von einem Concerte zum anderen in rapider Progression, und die Aufnahme von Seiten des Publicums war enthusiastisch, und wenn man die Repetitionen mitzählt, mit denen *Berlioz* in unerschöpflicher Gefälligkeit so bereitwillig ist, dass man sich wundert, wie er und das Orchester die Anstrengung aushält, so hörten wir in drei Concerten die Ouverture zum Carneval sechs Mal, das Pilgergebet fünf Mal, die Fee Mab vier Mal u. s. w. —

Herr *Rossowsky* hat noch ein zweites Concert gegeben, worin er, nebst dem Adagio und Rondo eines Concertes von *Bernhard Romberg*, noch die durch *Servais* bekannt und beliebt gewordene „Romanesca" und seinen Carneval von Venedig mit sehr beifälliger Aufnahme vortrug.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Personalien und Ehrenbezeugungen. Charles Mayer aus Petersburg ist über Dünemark, Schweden und Norwegen nach Homburg gekommen und gibt daselbst Concerte. Er gedenkt von da das übrige Deutschland zu bereisen. — *Ole Bull* ist wieder nach Europa zurückgekehrt und concertirt jetzt in Paris. — *Emil Prudent*, der Pianofortevirtuos, der Spanien neubenlich, erhielt von der Königin dieses Landes eine Brillantbroche von 4000 Franken Werth. — Der Tenorist *Hocke* (ein Schüler des verstorbenen *Pohlens* zu Leipzig) ist in Düsseldorf angestellt worden. — Den Pianisten *Theodor Döhler* hat der Grossherzog von Toscana in den Adelstand erhoben. *Döhler* hat sich gleichzeitig mit dem Fräul. *Elise v. Scheremetieff*, einer der reichsten russischen Erbinnen, verlobt. — Der Componist *F. W. Jähns* in Berlin hat von dem Kronprinzen von Hannover die goldene Medaille mit dem Brustbilde des Schenkgebers erhalten. — Bei der neulichen Anwesenheit *Pischek's* in Wien gaben ihm seine Freunde und Landsleute ein Festmahl, bei welchem ihm ein silberner Pocal und eine in Sammet gebundene Sammlung slavischer Lieder (bekanntlich ist *Pischek* ein Böhme) überreicht ward. — Die Prima Donna der grossen Oper zu Paris, Mad. *Stoltz*, ist nach Italien gegangen. Mad. *Viardot-Garcia* ist für sie engagirt. — In Paris starb *Victor Alard* (Bruder des bekannten Violinisten dieses Namens), früher Hornist, dann Virtuos auf dem Klappenhorn; in Brüssel *Henrard*, Professor des Gesanges am Lüttieher Conservatorium der Musik, welche Stelle er zwanzig Jahre hindurch bekleidet hatte.

Drittes Concert des Pariser Conservatoriums der Musik zu Paris. Erster und zweiter Satz aus *Spohr's* Weihe der Töne (geheil, ohne jedoch sehr anzusprechen); — Ave verum und Sanctl et justi von *Mozart*; — Chor der Gefangenen aus *Beethoven's* Fidelio; — Clarinett-Solo, vorgetragen von dem ersten Clarinettisten der Brüsseler Capelle *Blaes* (dem Gatten der Sängerin *Elise Meerti*); — *Beethoven's* A dur-Symphonie.

Die dritte Hauptversammlung der Pariser „Association des artistes musiciens" hat wieder sehr erfreuliche Resultate geliefert. Trotz mannichfacher Hindernisse ist das Vermögen der Gesellschaft um mehr als 15,000 Franken gewachsen; ungefähr 300 neue Mitglieder sind hinzugetreten, so dass die Gesammtzahl der jetzigen Mitglieder über 1700 beträgt; es sind drei neue Pensionen, eine zu 300, zwei zu 200 Franken, gestiftet, Verbindungen mit auswärtigen Künstlern angeknüpft, in Lyon, Strassburg, Nantes, Freiburg und an anderen Orten Localcomité's errichtet worden, welche vom Pariser Hauptcomité abhängen. — Statutenmässig hatte von den 45 Mitgliedern des Letzteren ein Fünftel auszuscheiden; das Loos traf die Herren *Thalberg*, *Léon Kreutzer*, *Heinr. Herz*, *Bouchot*, *Hormille*, *Dorus*, *Zimmermann*, *Battanchon*, *Generay*. Alle wurden wieder gewählt, ausser dem Letzten, welcher es im Voraus abgelehnt hatte; für ihn wurde *Massart* gewählt.

In Berlin hat sich die englische Familie *Distin*, Virtuosen auf dem Saxhorn hören lassen. Der Vater bläst das Sopranhorn, seine vier Söhne das Alt-, Tenor- und Basshorn. (Bekanntlich sind diese Instrumente nach ihrem Erfinder, *Adolph Sax* in Paris, benannt.) In Paris hat dies Quintett vielen Beifall gefunden.

Das diesjährige grosse rheinische Musikfest wird in Aachen den 31. Mai und folgende Tage gefeiert. Zur Aufführung kommen: *Mozart's* Symphonie, D dur, Nr. 5; *Haydn's* Schöpfung; *Beethoven's* Symphonie, C moll, Nr. 5; Motette von *Cherubini*: Ista dies; *Weber's* Ouverture zu Oberon; *Händel's* Alexanderfest. — Die Leitung hat *Felix Mendelssohn Bartholdy* übernommen.

An *Weigl's* Stelle ist *Ignaz Assmayr* zum ersten Vicehofcapellmeister in Wien ernannt worden.

Am 18. März feierte der Kammermusikus *Krautz* (Violoncellist) in Berlin das fünfzigjährige Jubiläum seines Eintritts in die Capelle. Die Letztere überreichte ihm durch die Herren Capellmeister *Henning*, Concertmeister *Ries*, Kammermusiker *Kelz*, *Ronneburger* und *Richter* einen silbernen Pocal. *Meyerbeer* sendete ihm zwei silberne Körbe, Graf *Redern*, der frühere Theaterintendant, eine Porcellanvase. Vom König erhielt er die goldene Medaille für Kunst und von den Violoncellisten der Capelle Abends beim Festmahle eine goldene Dose.

Von dem Kammermusiker *Morits Hanemann* ist ein musikalischer Roman „Felix Fistel" erschienen, worin namentlich das neuere Virtuosenthum mit vielem Glücke gegeisselt wird.

Der Schauspielunternehmer *Fr. Spielberger* in Cöln, dessen Contract im Herbst d. J. zu Ende geht, hat bereits jetzt die Leitung der Bühne niedergelegt, und es ist dieselbe dem früheren Schauspielunternehmer zu Magdeburg, *Carl Beurer*, übertragen worden.

Walther v. Goethe hat wieder eine neue Oper vollendet: „Der Gefangene von Bologna," Buch von *van der Venne*, in drei Aufzügen.

Digitized by Google

Ankündigungen.

Neue Musikalien

im Verlage von **N. Simrock** in Bonn.

Aschenbach, L., Frère et Soeur. Pièces instructives à 4 mains. Nr. 1 — 6. à 16 Sgr.

Beethoven, L. v., 2e gr. Sinfonie, Op. 36, arr. pour 2 Pianos à 8 mains. 3 Thlr. 22 Sgr.

Beyer, Ferd., Op. 63. 16 Lecons récréatives agréables et brillans pour Piano. 3e Livre. 24 Sgr.

Brunner, C. T., Op. 73. 4 Polka's pour Piano. 8 Sgr.

— — Op. 82. Mélodies gracieuses. Recueil de Rondos, Variat., Fant. sur les motifs les plus élégans de nouveaux Opéras pour Piano. Nr. 7 — 12, 19 — 24. à 12 Sgr.

— — Op. 88. Divertissement sur Alessandro Stradella à 4 mains. 24 Sgr.

Dorn, H., Op. 49. Allegro appassionato p. Piano. 24 Sgr.

Flügel, G., Variationen über deutsche Volkslieder zum Unterricht mit Bezeichnung der Fingersatzes für das Pianoforte. Op. 12. Nr. 1. 12 Sgr. Nr. 2, 3. à 16 Sgr.

Forde, W., 40 Mélodies Italiennes p. 2 Flûtes. Nr. 1 — 40. à 6 Sgr.

— — 500 Airs favoris choisis des plus célèbres auteurs pour Violon. Liv. 3, 4. à 16 Sgr.

— — de dº pour Flûte. Liv. 3, 4. à 16 Sgr.

— — de dº pour Clarinette ou Cornet à Piston, Bugle, Oboe ou Accordion. Liv. 3, 4. à 16 Sgr.

Präger, Ferd., Morceau brillant sur: Les Huguenots à 4 mains. 20 Sgr.

Bavina, H., Mädchenträume, Walses brill. pour Piano. Nr. 3. 12 Sgr.

— — Op. 15. Nocturne pour Piano. 12 Sgr.

So eben ist in unserem Verlage erschienen:

Quatrième Trio

concertant pour

Piano, Violon et Violoncelle,

composé et dedié a son ami

François Liszt

par

César Auguste Franck

de Liège.

Op. 2. Preis 2½ Thlr. (in Partitur gedruckt mit Stimmen).

Auch erstes, zweites und drittes Trio sind in unserem Verlage zu haben.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Balfe, M., L'étoile de Seville, grand Opéra en 4 Actes.

Bertini, H., Gr. Marche brill. Morceau de Salon. Op. 161.

— — Cantilene. Op. 162.

— — Fantaisie sur Lon Partom. Op. 163.

— — Souvenirs des bords de la Durance, Caprice. Op. 164.

Burgmüller, Fr., La Berceuse, Valse.

Herz, J., Souvenirs italiens. Op. 49. Nr. 1. sur Nabucodonosor. Nr. 2. sur Gabriele de Vergy.

Onslow, G., Cain maudit ou la mort d'Abel, Scène pour voix de basse avec acc. d'Orchestre ou de Piano.

Prume, F., Fantaisie sur un thème d'Hérold pour Violon avec acc. d'Orchestre ou de Pinoo. Op. 9.

In unserem Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht und zugleich in Paris und London:

Die Kunst des Gesanges. Vollständige Gesangschule von *G. Duprez*, erstem Tenor an der königl. Oper und Professor am königl. Conservatorium der Musik in Paris. Subscriptionspreis 6 Thlr.

Auch unter dem Titel:

L'art du chant, méthode complète.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikhandlung.

Bei **Joh. André** in Offenbach erschien mit Eigenthumsrecht:

Kummer, F. A., Op. 31. 4 Morceaux de Salon pour Violoncello et Pianoforte (sur des airs nat. ital., eccos., allemands et espagn.). 1 Fl. 48 Kr.

Dasselbe Werk für Violine und Pianoforte. 1 Fl. 48 Kr.

Noten-Verkauf.

Klein, B., Oratorium: David.

Händel, Das Alexanderfest.

Schneider, Fr., Hosianna.

Reinsiger, Psalm.

Vollständige Partituren, Clavierauszüge, zehn- bis zwölfstelle Gesang- und Streichquartettstimmen, correct und sauber geschrieben zu grosseo Concertaufführungen.

Spontini, Die Vestalin.

Zumsteeg's Cantaten in gut gehaltenen Partituren verkauft billig

Die Noten-Leihanstalt zu *Jena*.

Einige junge Musiker für folgende Instrumente, als: Geige, Violoncello, Fagott und Flöte können durch mich eine dauernde, nicht unvortheilhafte Stellung erhalten, wenn dieselben durch öffentliche Prüfung ihre Fähigkeit beweisen, und nachweisen können, dass sie ihren militärischen Pflichten genügt haben. Darauf Reflectirende wollen sich persönlich, oder in portofreien Briefen wenden an Stadtmusikus *Buch* in Ascherslehen.

Aufnahme von Zöglingen

in die Instrumentalschule des Prager Conservatoriums.

Die Aufnahme erfolgt im Laufe dieses Sommers, und zwar für folgende Instrumente: Violine, Violoncell, Contrabass, Flöte, Hoboe, Clarinette, Fagott, Waldhorn, Trompete und Posaune.

Der Lehrcurs dauert sechs Jahre und der Unterricht umfasst, nebst Einem der genannten Instrumente, auch noch die Theorie der Musik und die zur allgemeinen Bildung nöthigen Literärgegenstände.

Anmerk. Dieser gesammte Unterricht wird allen Inländern unentgeltlich ertheilt. Ausländer haben ein jährliches Schulgeld von 50 Fl. Conv.-M. in halbjährigen Anticipatraten zu entrichten.

Nähere Auskünfte über die Einrichtung der Instrumentalschule und die Erfordernisse zur Aufnahme in dieselbe können mündlich oder mittelst frankirter Briefe bei dem Institutsdirector Herrn *Joh. Friedr. Kittl* (Altstadt Nr. 968) oder bei dem Institutsaufseher Herrn Professor *Anton Eiser* (Altstadt Nr. 234) eingeholt werden.

Prag, im Monat März 1846.

Von der Direction des Vereines zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten April. **Nr. 15.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Prag. (Fortsetzung.) Aus Leipzig. Aus Augsburg. Uebersicht der in den Leipziger Gewandhausconcerten im Winterhalbjahre 1845 — 1846 aufgeführten Musikstücke. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Oeuvres complets par *Louis Berger*. Leipzig, chez Fr. Hofmeister.

(Besprochen von E. Sobolewski.)

Wenn man von Scarlatti, den Bach's u. A. bis zu unserer heutigen Zeit die Claviermusik überblickt, so staunt man über die Mühen, welche nöthig waren, um Tonstücke zu schaffen, die in ihrer ganzen Construction viel einfacher sind, als die damaligen. Stellt man ein Tonstück jener Zeit und unserer neben einander, so sieht man deutlich, wie sich die geistige Flamme vom Kopfe zum Herzen gezogen hat. Dort ein bestimmter, gedrungener Ausspruch, ein kurzes Motiv, das sich logisch entwickelt, hier ein längeres Schweben in Tönen der Gemüthswelt, ohne jene schroffe Bestimmtheit, jene starrconsequente Durchführung. Man möchte fast sagen, die Musik ist weiblicher geworden. Ob es so oder so besser, wird trotz allen Streites ungewiss bleiben, gewiss aber ist's, dass sich beide Ausdrucksarten nicht vereinen lassen, obgleich vielleicht Jeder, der die Kunst durchforscht und in ihr gewirkt, dieser Idee einmal beglückt hat. Es scheint, unsere Musik hat gegenwärtig wieder einen Höhepunct erreicht und gedenkt, eine andere Richtung zu nehmen. Wie es geschehen wird? Wer weiss es! — Vielleicht macht es ein Genie mit einem Griffe, oder es geht langsam, wie im letzten Säculum. Dass die Uebergänglicher, obgleich sie die schwerste Arbeit vollbringen, am Schlechtesten wegkommen, ist klar; die Kunstwelt hält immer nur die Endpuncte fest. Aber wer wollte deshalb ihr Verdienst verkennen? — Louis Berger ist einer von den Arbeitern an dem Werke unserer Zeit. Er schliesst sich an Clementi. Schon bemerkt man hier und dort ein freieres Streben in seinen Werken. Doch fühlt man auch, wie der Weg vom Kopfe zum Herzen nicht eben leicht zurückzulegen sein musste. Es klingt wohl manchmal ein wenig kalt, nicht genug geistig, noch gemüthlich, doch immer ist die Sache mit jener alten Pünctlichkeit in harmonischer und melodiöser Beziehung, mit jener Lehrertüchtigkeit gearbeitet, die die Tonwerke seiner Vorgänger besonders auszeichnet.

Seine Compositionen verlangen einen gleichmässigrunden, weich-kräftigen Anschlag, ein zierlich reinliches Spiel, ein strenges Tacthalten. Darum sind sie wohl Vielen auf's Dringendste zu empfehlen. Die Poesie läuft heut zu Tage mit Manchem davon und führt ihn in Sphären, wo er für seine Tritte keinen Boden findet. Damit will ich durchaus nicht die heutige Richtung tadeln. Im Gegentheil, ich tadele nur die Zeit wegen ihrer Commodität. — Dort oben steht der Tempel mit seiner Herrlichkeit. Der Berg ist beschwerlich zu erklimmen. Einige der Untenstehenden erfinden Flugmaschinen; Andere lachen über die unglücklichen Flieger, die auf halbem Wege immer wieder zur Erde fallen, und behaupten wohl gar, es lohne überhaupt nicht der Mühe, dahin zu gelangen, es sei nichts in dem Tempel. Nur Wenige klimmen mühsam hinauf. Das ist's! Viele wollen den Genuss, aber Wenige die Mühen der Kunst. Der angebende Clavierspieler will so schnell wie möglich glänzen — sich hören lassen. — — Da wird dann nach den neuesten Transcriptionen gegriffen; die geniale Jungfrau ertödten ja solche Handarbeiten, wie sie Clementi und sein Schüler, Berger, geschrieben haben! Diese wollen fliegen. — — Die Anderen haben die Schule durchgemacht. Man spricht ihnen von R. Schumann als einem Componisten, der so fein, so poetisch, zwischen dem jungen und alten Beethoven steht, diesem Beethoven, der gewissermaassen ein Buch ist, von dem man die ersten hundert Seiten beinahe vergessen hat, während man die nächsten hundert sich noch gar nicht zu begreifen bemüht. Die Geschulten sollen etwas dazu lernen? — Das ist zu beschwerlich. — Sie rufen: es ist Unsinn! und legen es bei Seite, wie unser Orchester die Schumann'sche B dur-Symphonie. Da sollen die Violinspieler eine Passage studiren, die nicht so recht in den Fingern liegt, da soll man gar fühlen, wie frischer Frühlingsduft die Töne durchweht, und das wo möglich ausdrücken. — — Welche Zumuthungen an Männer, die von Morgens bis Abends im Joche sind! Oder die Geschulten geben auch wohl andere Gründe und zischeln: das Publicum..... So waren die Gebrüder Müller nicht zu bewegen, eines der letzten Beethoven'schen Quartette zu spielen, was wir Nordländer, die wir im Allgemeinen nicht so kalt sind, als es scheint, so sehr wünschten. — Es ist nichts auf dem Berge, so sagen die Geschulten, oder, wenn sie klug sind, schweigen sie und trösten sich damit, dass sie schon der Mozart'schen Lieblichkeit Mendelssohn's Gerechtigkeit widerfahren lassen. Immer Neues, Neues! das ist zu beschwerlich. —

Auch bei Louis Berger ist Vieles, das, wem es nicht zu beschwerlich ist, seinen Geist zu erfassen, recht lob-

Digitized by Google

nend sein wird. Trifft man auch nur selten auf hohe Poesie, tiefes Gefühl, grossartige Leidenschaft, so ist doch Alles recht instructiv und bildend. — Wir wollen die Werke, so wie sie uns gegeben werden, einzeln besprechen, und geben im Voraus die Versicherung, dass wir gar nicht daran gegangen wären, wenn wir nicht zu oft das innigste Vergnügen an Berger's Musik empfunden hätten.

Cahier I enthält Op. 7. Grande Sonate in C moll. Op. 25. Andante und Presto. Op. 26. Andante varié. —

Op. 7, Sonate (C moll), dedicirt M. Clementi, fängt mit einem Adagio an. Einzelne Anklänge durchtönen ein Tremulando, welche bald als Hauptthema (Allegro con fuoco) auftreten und den ganzen ersten Theil beherrschen. Der zweite Theil weicht nach vier Tacten in Des dur aus und nimmt die zartere Fassung des Thema's, welche am Schlusse des ersten Theiles sich in Es dur hören liess, auf. Hier ergeht sich der Componist in einer längeren Ausführung des gefühlvollen Theiles seiner Aufgabe, die man im ersten Theile fast vermisste. Dann erscheint noch einmal das Adagio, welches wieder, doch auf andere Weise, als früher, zum Allegro führt, wo sich nun, wie gewöhnlich, die Hauptpartieen wiederholen. — Der zweite Satz, Adagio patetico (Es dur), beginnt weich einleitend in Sätzen von vier Tacten, woraus sich ein Motiv für das folgende Es moll entwickelt; hier wird das Tonstück eigentlich erst pathetisch. Das Auftreten des in einen Tact zusammengezogenen Thema's in Ges dur auf der Quartsextenbarmonie macht eine schöne Wirkung. Rechte und linke Hand sind wieder gleichmässig beschäftigt. Der Componist stellt bald oben, bald unten die Hauptfiguren, ergeht sich in versebiedenen Tonarten, steigert den Affect, bis er endlich sanfter, als im Anfange, das Hauptthema in Es wieder ergreift und ausdrucksvoll schliesst. — Der dritte Satz, Rondo (C moll), dürfte am Meisten ansprechen. Die Melodie ist hier besonders vorherrschend und eingänglich, das Accompagnement oft originell, die ganze Fassung interessant und keck.

Op. 25. Andante e Presto (H moll). Das Andante ist hier nur Vorrede. Das Thema wird erst eindringlich sprechend, wenn es als Presto auftritt. Hier aber fliegt es dahin, wie die lieblichste Colombine. Bald neckt es, bald thut es lieblich, nun bewegt es sich in graziösen Schritten, nun in coquetten Sprüngen. Es ist eine originelle Piece und erinnert daran, dass sie nicht dem ernsten Clementi, sondern einer Dame gewidmet ist.

Op. 26. Andante varié (C dur). Ein liebliches Thema, ganz im Haydn'schen Style. Im Variiren ist Berger stark. Es sind eilf Variationen. Leider lässt man sich in unserer vielbewegten Zeit durch die Haydn'sche Gemüthlichkeit nicht mehr so recht fesseln. Man will Leidenschaft, starke Aufregung. — Viele unserer heutigen Virtuosen, die den Zeitgeschmack belauschen, suchen sich darum in diese Berserkerwuth zu versetzen. Da sie aber leider Geschmack für Alles, doch Passion für nichts haben, so wüthen sie nur mit den Händen und Füssen, in ihrer Brust ist's öde, kahl. Die Armen! Sie erregen höchsteus Staunen bei den Schwachen. Ein Stück voller Leidenschaft ist schön, ergreifend, ein Stück voll Ruhe und Lieblichkeit ist aber auch schön. Es ist das Paradies. Traurig ist's, aber wahr, der Mensch muss zur Zeit noch sehr gereizigt werden, um die Freuden des Paradieses ohne Langeweile ertragen zu können. Darum spiele man auch diese Variationen ja nicht in einer gemischten grösseren Gesellschaft à la faubourg St. Germain, sondern im einfachen deutschen Familienzirkel. Hier werden sie ihre volle Wirkung thun, und dies ist eine sehr angenehme.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Prag. (Fortsetzung.) Unsere Oper hat abermals als Surrogat für eine Neuigkeit ein altes — aber diesmal ein treffliches Werk gebracht, nämlich zum Vortheile der Dem. *Franziska Köckert* wieder einmal den „Johann von Paris" von *Boieldieu*, der seinem Zwecke in doppelter Hinsicht vollkommen entsprach; denn die Beneficiantin hatte ein volles Haus, und die Zuhörer unterhielten sich trefflich. Die Besetzung war grösstentheils neu und theilweise gut. Als Prinzessin von Navarra machte Dem. *Emilie Wiedemann* (Schülerin des Herrn Capellmeister *Fr. Skraup*) ihren ersten theatralischen Versuch, der einen sehr günstigen Erfolg hatte. Dem. *Wiedemann* hat eine kleine, aber angenehme und biegsame Stimme von bedeutendem Umfang, und scheint, nach dieser ersten Probe zu schliessen, bereits eine ziemliche musikalische Bildung erhalten zu haben. Sie sang mit bedeuteader Geläufigkeit und zugleich mit Ausdruck, und verstand es, im Gesange einzelne Nuancen wirksam und charakteristisch hervorzuheben, wie man es von einer Anfängerin nie erwarten konnte. Sie erhielt im ersten Acte alle Beweise von Theilnahme und Beifall. Im zweiten Acte, der mehr Lustspiel, als Oper ist, und nicht sowohl gute Sänger, als vielmehr gute Schauspieler verlangt, zeigte es sich abermals, dass es leichter ist, in der Oper zu singen, als zu sprechen. Das letztere kann Dem. *Wiedemann* eben so wenig — als manche Sängerin, die zehn und zwanzig Jahre auf den Bretern florirt hat. Gleich nach der Heldin des Abends müssen wir Herrn *Strakaty* (Seneschall) nennen, der seinen reichen Stimmumfang, den Wohlklang und die Rundung seiner Stimme im schönsten Lichte zeigte und in einer höchst glücklichen Laune allgemeine Heiterkeit verbreitete. Dem. *Köckert* (Olivier) war ein gar lieber, jugendlicher Page und sang ihre Partie mit Verstand und Humor. Herr *Damcke* sang den Johann von Paris im ersten Acte sehr brav, minder gelang ihm die Arie im zweiten Acte, und eine mimische Durchführung dieses Characters kann man von einem so jungen Sänger gar nicht verlangen. Herr *Preisinger* gab den Pedrigo mit ergötzlicher Laune. Der erste Act erregte wiederholten Beifallssturm, der zweite minderte die gute Stimmung des Publicums etwas, vernichtete sie jedoch nicht ganz.

Mad. *Thomé* gab zu ihrem Benefiz ein Potpourri, worin Opernarien und Duetten aus „Robert der Teufel," „Belisar," „Liebestrank" u. s. w. auf die geschmacklooseste Art mit eeblechten Possenscenen zusammengewürfelt waren, und das ich gar nicht erwähnen würde, wenn nicht eine Nummer desselben: Scene und Duett aus „Se-

Digitized by Google

miramis“ (in italienischer Sprache), gesungen von Dem. *Schwarz* und Herrn *Kunz*, den Kunstkennern einen erfreulicheren Genuss geboten hätte, als die gesammte Oper seit Monaten. Herr *Kunz* hat die Stimme für den Assur, die hier in siegender Kraft hervortrat, wenngleich die italienische Methode fehlt. Auch sollte Herr *Kunz* sich einer besseren Aussprache des Italienischen befleissigen. Dem. *Schwarz* hat noch nie so schön gesungen, als an diesem Abende, und sie hat mit diesem einzigen Duett die Scharte ausgewetzt, die sie ihren Freunden verdankt, welche sie zu dem unvorsichtigen Schritte verleiteten, eine Tenorpartie zu singen. Vorzüglich trat ihr herrliches Recitativ, nach einem anderen, das wir vor ihr gehört, in's vollste Licht, und Dem. *Schwarz* kann nichts Besseres thun, als so schnell als möglich die ganze Rolle des Arsace zu studiren, die ihr überall eine freundliche Aufnahme sichern muss.

Herr *Willmers* gab mit entschiedenem Erfolge noch zwei Concerte im Theater; in dem ersten trug er nebst einigen Wiederholungen nur eine neue Nummer vor: „Tarantella furiosa.“ Ein geschmackvolles brillantes Tonstück; doch ist die Aufschrift verfehlt, und es sollte statt „furiosa“ etwa mit „vivace“ bezeichnet werden. Die fünf Nummern des letzten Concertes waren für uns alle neu. Am Meisten sprach die erste: Fantasie über *Prume's* Mélancolie, und die letzte: Däuische Nationalhymne (Nr. 2 der nordischen Lieder) an. — Dem. *Schwarz* sang in dem ersten Concert einen sehr langweiligen „Elfengesang“ von *Randhartinger*, und „Warum“ von *Julie Cavalcabo*. Der Referent der „Bohemia“ ruft ihr zu: „Mein Fräulein, warum schon wieder „Warum“ — diesen Abguss weinerlicher Sentimentalität à la Siegwart? Findet sich denn für Ihre herrliche Altstimme und Ihre poetische Auffassung in der ganzen musikalischen Literatur gar nichts Anderes, als dieses schreckliche „Warum?“ Hat nicht z. B. *Carl Löwe* Balladen für eine Altstimme geschrieben, die von einer solchen Altstimme, wie die Ihrige, zu hören, ein Hochgenuss sein müsste?“ Ohne gerade dieses „Warum,“ das dem modernen elegischen Genre angehört, so ganz zu verwerfen, muss ich doch gestehen, es zeigt ein gar zu armes Repertoir einer Concertsängerin, wenn sie ein — übrigens hier beliebtes — Lied so oft singt, dass man die Zahl der Productionen nicht mehr nachzählen kann. Im zweiten wurde der Concertgeber von unserem excellenten Liedersänger Herrn *Strakaty* mit drei Nummern: zwei Gesänge von *W. H. Veit* („Du bist wie eine Rose“ und „Reiterlied“) und „Die letzte Revue“ von *Wolf*, Musik von *Johann Skraup*, unterstützt. —

In den Concerten des Conservatoriums, die sich fortwährend als die Lieblinge des musikalischen Publicums behaupten, sind die Ensemblestücke die Hauptsache, und die Zöglinge bewährten auch diese Jahr wieder schon in der grossartigen Ouverture aus *Mozart's* „Idomeneo“ durch frische Kraft und Präcision, so wie durch tiefes Eingehen in den Geist des Tonstückes, die treffliche Leitung, welche ihnen in dem Institute zu Theil wird. Die Solostücke der Schüler waren meist — Variationen, was jedoch hier durch die Verhältnisse und die Nothwendigkeit, zu den ersten Versuchen die dankbarsten Tonstücke auszuwählen, erklärt und gerechtfertigt wird. *W. Weber* blies recht brillante, wenn auch nicht sehr werthvolle Variationen für die Flöte über das „God save our gracious Queen“ von *Drouet*, als ersten Versuch, der als sehr gelungen anerkannt werden muss. Er hat einen guten Ton, Sicherheit und schon eine bedeutende Fertigkeit. Lobenswerth ist sein Streben, durch Schwellen des Tones die Einförmigkeit des Instrumentes zu mildern. Die Zöglinge *Klimna* und *Nowy*, die wir schon kennen, zeigten in Variationen für zwei Hörner von *Léon de St. Lubin* über das bekannte Lied: „An Alexis send' ich dich,“ schöne Fortschritte auf ihrer Kunstbahn. *Theodor Pixis* trug die wunderschöne Fantasie über Motive aus der „Stummen von Portici“ von *Molique* vor, welche zwar auch nur die vorzüglichsten Themen jener Oper an einander reiht, jedoch wegen ihrer geschmackvollen Instrumentirung und eigenthümlichen Behandlung des concertirenden Instruments unter die ausgezeichnetsten Violinpiecen gezählt werden muss. In der Familie *Pixis* erbt sich das musikalische Talent schon durch drei Generationen fort, und auch der Knabe *Theodor* wird nicht hinter Vater, Oheim und Grossvater zurückbleiben. *Theodor Pixis*, der seit dem vorigen Jahre sehr an einer für seine Jahre überraschenden Ruhe und Zartheit gewonnen, besitzt schon jetzt eine treffliche Bogenführung, einen grossen vollen Ton und die höchste Reinheit der Intonation, und erregte in einer Fantasie, die wir von dem Componisten selbst mehrmals hörten, allgemeine Sensation. Er wurde dreimal (die Vorhergehenden nur einmal) gerufen. Fräul. *Bertha Richter* von Ilsenau, welche die erste Arie der Amenaide aus „Tancred“ sang, hat ihre wohlklingende Stimme, die im vorigen Jahre in der Prüfung noch etwas schwach war, sehr gekräftigt, und sie reichte in unserem nicht sehr acustisch gebauten Hause vollkommen aus. Sie besitzt eine bedeutende Gelänfigkeit und verspricht eine treffliche Bravoursängerin zu werden, zumal da ihre Leistung ein ernstes und solides Studium verbürgt. Sie erhielt stürmischen Beifall und wurde gleichfalls mehrmals gerufen. Director *Kittl's* treffliche Symphonie in D dur bildete die zweite Abtheilung des ersten Concertes, welche zwar schon im Jahre 1842 aufgeführt worden (wo ich ihnen ausführlich darüber berichtete), gleichwohl aber diesmal mit dem vollen Interesse einer Neuigkeit wirkte und auf mich selbst einen viel stärkeren Eindruck machte, als bei jener ersten Production, vielleicht durch das tiefere Eingehen in die einzelnen Schönheiten, vielleicht auch dadurch, dass sie diesmal von dem Componisten selbst dirigirt wurde. Nach dem ausgezeichnet klaren und edlen ersten Satze zeichnet sich das blühende Scherzo mit dem sprudelnden Violinthema besonders durch das glänzende Trio aus, und schliesst im Decrescendo mit drei Paukenschlägen auf dem Grundtone. *Kittl* hat überhaupt eine ganz eigenthümliche Gewalt über das Scherzo, die er diesmal in noch höherem Maasse geltend machte, als in seinen früheren Symphonieen. Das feurige Finale schliesst sich dem Andante an, und sprach das Publicum am Lebhaftesten an; doch ziehen Manche den ersten Satz noch vor. Das ganze Werk enthält alle Merkmale der *Kittl'schen* Orchestercompositionen: Anmuth und Klarheit der originellen und

Digitized by Google

eigenthümlichen Ideen, edlen und geschmackvollen Styl, organische Gestaltung und Durchführung, und geistreiche und mannichfaltige Instrumentation, in hohem Grade, und ich muss mich Denjenigen anschliessen, welche dieselbe der reizenden sanguinischen Jagdsymphonie vorziehen. *Küttl's* Tondichtungen sind im Ganzen mehr edel, als leidenschaftlich; sie erschüttern nicht, aber sie thun dem Ohre wie dem Herzen wohl; sie sind der Ausfluss eines gereiften und mit sich selbst vollkommen einigen Gemüthes. Ein Berichterstatter im „Ost und West" sagt von ihm: „*Küttl* ist immer Gentleman. Es ist dies eine schöne Eigenschaft an sich, eine desto schönere in unserer Zeit der Hypergenialität und affectirten Zerrissenheit. Man denke ja nicht an die faden Claviercompositionen des Tages, die immer zierlich und coquett einherwandeln und ihre Hohlheit und Geistesdürre mit Eleganz übertünchen wollen; wer mich langweilt, ist vielmehr ein Grobian, als ein Gentleman." Ein anderer eigenthümlicher Vorzug der *Küttl*'schen Orchesterwerke ist das feine Detail. *Küttl* legt oft in kleine einzelne Züge, Episoden, Instrumentaleffecte einen fast grösseren Reiz, als in die Hauptthemen. Diese feinen Züge bleiben, leider! oft beim ersten Anhören unentdeckt, zumal wenn die Aufführung nicht ganz vollendet ist. Die heutige liess nichts zu wünschen übrig. Director *Küttl* wurde bei seinem Auftreten empfangen und am Schlusse zweimal gerufen.

Das zweite Concert ist für die Annalen des Conservatoriums von besonderer Wichtigkeit, nicht allein eines so glänzenden Erfolges wegen, wie nicht leicht ein früheres hatte, sondern weil in denselben zwei gelungene Compositionen von Schülern des Conservatoriums aufgeführt wurden, nämlich: Concert - Ouverture von *Carl Spohr* (von der Aufnahme 1840) und ein Concertino für die Violine, componirt und vorgetragen von *Franz Nemetz*. Wenn ein Neophyt in der Kunst zufällig der Namensverwandte eines grossen Künstlers ist, so hat das wohl den Vortheil, dass der Name schon im Voraus die Aufmerksamkeit des Kunstliebhabers in Anspruch nimmt, die Schattenseite aber ist, dass man oft unwillkürlich einen höheren Maassstab an den Kunstversuch legt, und im Falle des Missglückens der Namensvetter sich einem um so strengeren Urtheile Preis gegeben sieht. Unser *Carl Spohr* hat nur die gute Frucht der Erinnerung an den berühmten *Louis* geerntet. Er hat ein erfreuliches Talent, und wenn er auch nicht berufen scheint, neue Bahnen zu brechen, so ist ihm doch nach diesem ersten Werke, das durchaus nicht das Gepräge der Arbeit eines Schülers an sich trägt, eine schöne Zukunft zu prognosticiren. Er hat die herkömmliche Form der Ouverture festgehalten, als deren Basis eine consequent durchgeführte poetische Idee hervortritt, er bewegt sich frei und mit ruhiger Sicherheit, die Organisation des Ganzen ist solid und modern, die Instrumentation sehr lobenswerth, besonders überraschet er durch eine zwar sehr häufige, doch gute Verwendung der Blasinstrumente (für welche er eine besondere Vorliebe an den Tag legt). Ein Gedanke erinnerte mich an *Berlioz*, doch kann hier weder von einer Copie, noch von einem Plagiat die Rede sein, und das Anschmiegen des jungen Componisten an einen grossen musikalischen Geist, der seine Phantasie anspricht und ihr Nahrung gibt, ist nicht einmal zu gissbilligen. — Das Concertino von *Nemetz* folgt der moderuen Richtung, die Technik des Instrumentes geltend zu maeben und durch eine interessante Zusammenstellung der grösstmöglichen Schwierigkeiten die Aufmerksamkeit der Zuhörer in Schwung zu erhalten. Auch der junge Componist hat in seinem Concertino eine Masse von Doppelgriffen, Arpeggien, Staccato's u. s. w. aufgehäuft; aber er hat die schwierige Aufgabe, die er sich selbst stellte, mit Reinheit, Präcision und Glanz gelöst, und besonders muss seine mannichfaltige Instrumentation, und die geschickte Verwendung der Blasinstrumente, als wirksame Antithese des Streichquartetts, gerühmt werden. Unter einem stürmischen Beifallsjubel musste er das Finale wiederholen. — Das Concertino für zwei Violoncello's, von *Träg* (Prof. des Violoncells), vorgetragen von *Johann Raspar* und *Johann Sobitschek*, als erster Versuch, scheint nicht anzudeuten, als ob dieses Instrument eben jetzt bedeutende Talente besässe. Die vorhandenen Passagen überstiegen offenbar die Kräfte der Prodeeenten, und dazu hat der Componist in dem Bestreben, die beiden Violoncelle in der Tonlage fern von einander zu halten, den Charaeter des Instrumentes getrübt, intem die schönen Mitteltöne zu wenig hervortraten. Wenn die beiden Concertanten hervorgerufen wurden, so war das nur Aufmunterung, und um dieses Missverhältniss auszugleichen, mussten ihre Nachfolger drei, vier bis fünf Mal hervorgerufen, ja ein wahrer Höllenspectakel gemacht werden. — *Stephan Ernst* trug eine Fantasie — wie man zu sagen pflegt — für die Clarinette von *Reissiger* mit schönem, starkem Tone, gutem Ansatz, viel Energie und siegreicher Ueberwindung der Schwierigkeeten vor. Das Duett aus der Oper: „Ricciardo und Zoraide," welches Dem. *Betty Engst* und *Cäcilie Saukup* sangen, darf eben nicht unter *Rossini's* beste Arbeiten gezählt werden, und doch erregten die beiden jugendlichen Sängerinnen einen Fanatismus gleich den ersten Koryphäen der Tonkunst, und liefern den schönsten Beweis, was Prof. *Gordigiani* selbst in kurzer Zeit zu leisten vermag, wo Talent und Mittel vorhanden sind, und Kenner der Kunst gestehen ihm nach den heurigen Gesangleistungen zu, dass er seine Zöglinge mit Allem, besonders mit einem Vortrage des Recitativs, wie man es in Deutschland sehr selten findet, ausgestattet hat. Die Dem. *Engst* und *Saukup* erschienen hier nicht als Anfängerinnen, sondern führten das umfangreiche und anstrengende Tonstück mit der Zuversicht und dem Aplomb routinirter, in der besten italienischen Schule gebildeter Sängerinnen aus, so dass sie — ein noch unerhörter Fall in den Conservatoriumsconcerten, gleichsam eine Reparation d'honneur für die Gesangsehule — das Allegro repetiren mussten. Den *Saukup* hat einen volltönenden jugendfrischen Sopran mit einem bedeutenden Umfange und dem schönsten Schmelz des Mezzosoprans (der jedoch bis zum dreigestrichenen *es* hinauf reicht), das, was der Italiener eine wee simpatica nennt, welche ihren Beruf zu sentimentalen Partieen bewährt. Dem. *Saukup* ist noch nicht frei von Befangenheit, die jedoch, zum Glück, der Reinheit ihrer Intonation keinen Eintrag thut. Dem. *Engst*, welch schon mehr Muth zu haben

Digitized by Google

scheint, als ihre Kunstgenossin, besitzt eine energische Altstimme von mehr als zwei Octaven Umfang und schönem Klange. Von beiden Sängerinnen kann man mit Zuversicht erwarten, dass sie nach einigen Jahren unter die Zierden der deutschen Oper gezählt werden dürften *). Die zweite Abtheilung füllte abermals eine Symphonie und zwar Nr. 5 in C moll von *Louis Spohr* aus, ein Werk aus der Blütenzeit dieses Künstlers. Es gibt wohl wenig deutsche Städte, wo *Louis Spohr* so viele Freunde und Verehrer, ja sogar Enthusiasten zählt, als in Prag, und jedes seiner Werke wird hier mit wahrer musikalischer Pietät empfangen. Die C moll-Symphonie ist im vollen Sinne des Wortes: „Jeder Zoll ein *Spohr!*" Wir finden hier, wie in den meisten seiner Werke, Reichthum an Poesie und Melodie bei grosser Kenntniss der Harmonie und ihrer Verwendung, Adel und Würde, eine herrliche Organisation und Gliederung des Ganzen, eine meister- und musterhafte Instrumentation; besonders aber versteht er es, mit grosser Leichtigkeit und auf die natürlichste Weise die entferntesten Tonarten ohne Sprünge und nur nach den Gesetzen der Modulation zu verbinden, und das Werk muss unter die erfreulichsten seiner Gattung gezählt werden, wenn uns gleich auch hier die *Spohr*'sche Familienphysiognomie von „Faust" und „Jessonda," in welchen er alle Schätze seines Herzens und Geistes niedergelegt hat, begegnet. Von der Production gilt, was wir oben über die Ensemblenummern im Allgemeinen und Besonderen gesagt haben.

In Wien scheint man es uns sehr übel zu nehmen, dass wir *Berlioz* als Nachfolger *Beethoven's* anerkennen. — Wir müssen unsere Sünde gestehen, wir thun noch mehr, und unser Altmeister *Tomaschek*, den man doch gewiss keiner übertriebenen Vorliebe für die Musik der neueren Zeit beschuldigen kann, hat gesagt: „*Beethoven* wird manchmal gemein, *Berlioz* niemals!" (Beschluss folgt.)

Leipzig, den 11. April 1846. Gestern Nachmittag fand in hiesiger Universitätskirche das alljährlich am Charfreitage zum Besten des Unterstützungsfonds für die Wittwen und Waisen unserer Orchestermitglieder veranstaltete geistliche Concert Statt. Auch diesmal gebührt das Verdienst einer glücklichen Auswahl der vorzutragenden Musikstücke, sowie des ganzen Arrangements, den Vorstehern der hiesigen Singacademie und dem Director der letzteren, Herrn *E. F. Richter*. In Verbindung mit unserm wackeren Orchester führte die Singacademie, durch eine grosse Anzahl kunstgeübter Dilettanten verstärkt, eine neue Composition ihres genannten Dirigenten, den 116. Psalm, und darauf das Requem von *Cherubini* (C moll) auf.

Herr Musikdirector *Richter* hat sich uns in den letzten Jahren durch mehrere Gesangs- und Instrumentalcompositionen bereits als einen tüchtig gebildeten, talentvollen und von edlem Streben beseelten Musiker bewährt. Wenn sein Name ausserhalb Leipzig zur Zeit vielleicht noch wenig bekannt werden ist und seine Compositionen eine weite Verbreitung noch nicht gefunden haben, so hat dies seinen Grund nur darin, dass er bis jetzt nur wenige seiner Werke durch den Druck der Oeffentlichkeit übergeben hat. Wir zweifeln nicht, dass, wenn das letztere in grösserer Ausdehnung geschehen wird, seine Begabung gewiss überall die Anerkennung finden werde, welche sie verdient. Auch der 116. Psalm, für Sopransolo und Chor, ist eine schätzenswerthe Composition, die sich eben so durch Reichthum an Melodieen, wie durch geschickte Verarbeitung des Stoffes, namentlich durch einige im strengen Style componirte Chöre vortheilhaft auszeichnet; eine das Ganze durchwehende edle Frömmigkeit macht sie besonders zur Aufführung in der Kirche geeignet. Unverkennbar ist, wie wir bereits früher in anderen Werken *Richter's* wahrgenommen haben, auf die Richtung des Componisten das Vorbild *Mendelssohn's* nicht ohne Einfluss geblieben; da aber schon die Wahl dieses Musters von richtiger Erkenntniss der wahren Aufgabe des Künstlers zeugt und andererseits die Art und Weise, wie *Richter* demselben folgt, seine eigene Selbständigkeit nicht beeinträchtigt, so sind wir keineswegs geneigt, ihm darüber einen Vorwurf zu machen, und sprechen um so zuversichtlicher die Hoffnung aus, des strebsamen Componisten individuelle Eigenthümlichkeit in künftigen Werken immer deutlicher und freier hervortreten zu sehen, je mehr wir in der bisherigen Reihenfolge seiner Compositionen ein Abnehmen im Anschmiegen an jenes Vorbild bemerkt zu haben glauben.

Cherubini's Requiem ist in weiteren Kreisen als ein gediegenes Werk eines wahrhaften Meisters bekannt, und als solches kündigt es sich jedem aufmerksamen Hörer sofort bei der ersten Aufführung an. Von allen französischen Componisten ist *Cherubini* wohl derjenige, der uns seiner Musik am Wenigsten den Franzosen heraushören lässt, und zwar dies aus dem Grunde, weil er einen eigenen Weg betreten hat und selbständig genug war, um dem Beispiele Anderer nicht zu folgen. Wenn uns neben manchen ächt deutschen Zügen, die das erwähnte Requiem bietet, trotzdem Manches ein fremdes Gepräge zu tragen und den Ideen, die wir hier zu Lande mit einer Kirchenmusik verbinden, nicht völlig zu entsprechen scheint, so möchte das wohl hauptsächlich in der von der unsrigen ziemlich abweichenden Auffassung des geistlichen und kirchlichen Elementes liegen. Die Kirchenmusik will und soll in Frankreich etwas Anderes sein, als bei uns, besonders in den deutschen protestantischen Gotteshäusern; der Ausdruck unserer Frömmigkeit ist ein anderer (ob ein tieferer und doch dabei ein weniger lebendiger, das lassen wir hier füglich unerörtert), und darum vielleicht will uns bei solchen Werken Manches nicht so recht erwärmen, wenn wir auch daran weder zu entschiedenes Hervortreten der weltlichen Anschauung zu tadeln vermögen, noch das majestätisch Ergreifende vermissen. Dazu kommt, dass *Cherubini* den umfassenden Text in einem weit engeren Rahmen zusammengefasst hat, als andere Componisten, z. B. *Mozart;* ferner, dass in seinem Requiem Sologesang gänzlich ausgeschlossen ist. Alles dies bietet dem Deutschen manches Eigenthümliche und Neue. Der Eindruck des

*) Dem. *Engst* ist bereits in Lemberg engagirt, Dem. *Saukup* hat einen Antrag dahin ausgeschlagen.

Digitized by Google

Ganzen, wie einzelner Theile, ist jedenfalls ein grosser und interessanter, und wir fühlen uns den Veranstaltern der Aufführung für diese Auswahl um so mehr zu Danke verpflichtet, je seltener in Deutschland ausländische Kirchencompositionen der neueren Zeit zu Gehör gebracht werden.

Die Aufführung beider Musikstücke hatte sich der Theilnahme zahlreicher Zuhörer zu erfreuen; sie war eine durchaus gelungene, und namentlich haben wir des sinnigen Vortrages der Sopransoli im *Richter*'schen Psalm durch Fräulein *Elise Vogel* lobend zu gedenken.

Augsburg, den 19. März. Wenn auch, was Musik betrifft, die Städte Norddeutschlands unserer Gegend voraus sind, so zeigen sich doch seit mehreren Jahren, — namentlich seit Entstehung des Liedervereins durch 32 Männer, welche Herrn Rösla als Vorstand wählten — so löbliche Fortschritte hier, dass wir besonders bei diesem Vereine gern weilen. Derselbe gab gestern die Chöre der Antigone von *Mendelssohn Bartholdy* und dazu die erklärenden Worte nach *Donners* Uebersetzung. Man hatte die vielen Rollen unter drei Personen getheilt; Mad. *S. Schröder*, Herr *van Bree* und Herr *Schenk* sprachen sie. Dass Manches dabei zu wünschen blieb, lässt sich denken, denn nur die höchste Vollendung durch Aufstellung aller einzelnen Personen kann diese objective Auffassung des Drama's, der unsere Zeit so sehr entwaehsen ist, noch geniessbar machen. Bühnenkünstler waren nöthig, um eine so treffliche Ausführung zu erzielen, als es geschah. Vor Allen sprach Mad. *Schröder* eben so wahr als schön; doch mag ich Keinem der andern Beiden ein Lob entziehen. Es galt jedoch hier nur, der Musik mehr Deutlichkeit zu geben, und diese Absicht ist ohne Zweifel erreicht worden. Herr CM. *Mendelssohn Bartholdy* trat die Partitur ohne Honorar der Liedertafel ab, damit diese wiederum eine Gabe für die Wittwen- und Waisenkasse der Schullehrer von Schwaben-Neuburg spenden konnte. So arbeitete Alles einander in die Hände, und der Zweck wurde grossartig erreicht, denn es gingen 800 Fl. ein. — Begeistert strebte man, die Aufführung dem Werthe des Tonwerks entsprechend zu geben; 140 Sänger und ein Orchester von 70 Musikern wirkten in einem acustisch gebauten Raume vor etwa 1200 Zuhörern. Herr *Rösla* dirigirte und erwarb sich durch die gelungene Lösung seiner schwierigen Aufgabe ein grosses Verdienst. Der ganze Verein fand sich mit jeder Probe immer mehr für das Werk begeistert. Gewiss war diese Stimmung das beste Loh für die Composition. — Die Gesang-Soli trug Herr *Scherrer* mit Gefühl und Geschmack vor, die Solo-Quartetts die Herren *Rösla*, *Döring*, *Hurter* und *Holzinger*. Mad. *Brauchla* aus München spielte die Harfenpartie. — Ohne den anerkannten Werth der Musik nochmals besprechen zu wollen, kann ich doch nicht unterlassen, der Eröffnung in C moll zu gedenken, welche, mit schönem Ernst und durch liebliche Sätze vorbereitet, in dem leidenschaftlichen Allegro die bewegte Seele der Antigone malt. In C dur schreitet sodann im Unisono der Chorgesang einher, die erste Strophe mit Blas-, die zweite mit Streichinstrumenten begleitet, bis beide Chöre das in C moll „Niedergeschmettert zu der dröhnenden Erde" anstimmen. Nr. 2. A dur hat einen pastoralen, einschmeichelnden Charakter und beruhigend folgt das C dur-Recitativ. — Der Satz in F dur: „Ihr Seligen, deren Geschick" ward schön ausgeführt; der Uebergang in den F moll-Chor zeichnete sich durch Kraft aus, wie das Soloquartett religioso G dur, und das Melodram G moll empfindungsreich zu nennen ist. — Die schwierigste Aufgabe löste der Componist wohl in dem G dur Satze, „Auch der Danae u. s. w.", er bewegt sich fast ganz im Unisono, durch scharfe Eingriffe der Blasinstrumente, die das Herz ergreifen, erhöht. Die Krone des ganzen Werks und der Execution blieb der Bacchuschor D dur, ein klassisches Stück, welches sich dreist allem Vorbandenen zur Seite stellt. Die Schönheit tritt ungesucht hervor; es ist kein Jubelgebet, sondern ein Gebetssturm, welcher dramatisch wirkt und auch als Concertpieee des höchsten Beifalls sicher ist. Ihm folgt der Marsch C moll, der Choral alla breve, und der Schluss, $^6/_8$ Tact, der einfach im Geiste der Dichtung gehalten ist und es verschmäht, durch Fugensätze zu glänzen; vielmehr lässt er das Gemüth sich sammeln und befestigt den Eindruck des Ganzen. Dergleichen Selbstverleugnung bewährt die ächte Grösse, welche nur der Wahrheit dient. — Nach dieser Aufzählung wird das Lob in jeder Weise gerechtfertigt erscheinen und der Wunsch nach einer Wiederholung eines so seltenen Genusses in jedem Zuhörer entstanden sein. *Ferd. Aug. Oldenburg.*

Uebersicht

der in den Leipziger Gewandhausconcerten im Winterhalbjahre 1845 — 1846 aufgeführten Musikstücke.

I. *Instrumentalmusik.*

1) Symphonieen.

Beethoven, D dur; — Eroica; — B dur; — C moll; — A dur; — F dur (Nr. 8); — D moll. — *Gade*, C moll, Nr. 1. — *Haydn*, D dur. — *Méhul*, G moll. — *Mozart*, C dur (mit der Fuge); — D dur (ohne Menuett); — Es dur; — G mol. — *Onslow*, A dur. — *Rosenhain*. — *Schubert*, C dur. — *Schumann*, B dur. — *Spohr*, Nr. 4, Weihe der Töne. — *Taubert*, F dur. —

2) Ouverturen.

Beethoven, zu Coriolan; — zu Leonore, Nr. 3; — C dur, 115. Werk. — *Bennett*, Die Najaden. — *Cherubini*, zu Anacreon; — zum Wasserträger. — *Dobrzyński*, zur Oper Jomhar. — *Gade*, Nachklänge von Ossian. — *Gluck*, zu Iphigenie in Aulis. — *Goldschmidt*, zu Undine. — *Kalkbrenner*, neue Concertouverture. — *Méhul*, zu Joseph in Egypten. — *Mendelssohn Bartholdy*, zu Paulus; — zum Sommernachtstraum. — *Mozart*, zur Entführung aus dem Serail; — zur Zauberflöte. — *Spontini*, zu Cortez. — *Weber*, zum Beherrscher der Geister; — zu Freischütz; — zu Oberon; — zu Euryanthe. — *Willmers*, heroische Ouverture. —

Digitized by Google

3) Sätze für ein Instrument.

Pianoforte.

Beethoven, Concert. — *Chopin*, Polonaise. — *Henselt*, Concert. — *Herz*, Adagio und Rondo. — *Hiller*, Impromptu. — *Mendelssohn*, Lieder ohne Worte. — *Schubert*, Lieder, bearbeitet. — *Schumann*, Concert; — Fuge. — *Willmers*, Etuden.

Violine.

David, Capricen; — Concert. — *Ernst*, Caprice; — Fantasie. — *Joachim*, Adagio und Rondo. — *Kalliwoda*, Divertissement. — *Léonard*, Concert; — Fantasie. — *Mendelssohn*, Concert. — *Viotti*, Concert. —

Violoncell.

Ganz, Concert; — Fantasie. — *Kummer*, Fantasie. — *Offenbach*, Adagio und Bolero. —

Flöte.

Briccialdi, Fantasie. — *Heinemeyer*, Variationen. —

Clarinette.

Reissiger, Concertino. — *Spohr*, desgleichen. —

Harfe.

Parish-Alvars, Concert; — Fantasie.

II. *Gesang.*

1) Mehrstimmiges.

Beethoven, Meeresstille und glückliche Fahrt; — Musik zu Egmont; — Musik zu den Ruinen von Athen; — Quartett, Terzett aus Fidelio. — *Bellini*, Duett aus Montecchi e Capuleti. — *Cherubini*, Finale aus dem Wasserträger; — Quartett aus Anacreon. — *Donizetti*, Duett aus Belisar. — *Gade*, Comala, dramatisches Gedicht nach Ossian. — *Gluck*, Introduction und Chöre aus Iphigenie. — *Händel*, Halleluja aus dem Messias. — *Haydn*, Stücke aus der Schöpfung. — *Méhul*, Stücke aus Uthal. — *Mendelssohn Bartholdy*, Stücke aus Paulus; — Lied von Luther. — *Mozart*, zwei Quintette aus Così fan tutte; — zweites Finale aus Idomeneo; — desgleichen aus der Zauberflöte; — Duett aus der Entführung; — Terzett und Finale aus Titus. — *Rossini*, Duett aus Semiramide. — *Spohr*, erstes Finale aus Zemire und Azor; — dritter Aufzug aus den Kreuzfahrern. — *Spontini*, Introduction aus Cortez. — *Weber*, erstes Finale aus Euryanthe. —

2) Einstimmiges.

Beethoven, Arie: Ah perfido; — Arie aus Fidelio. — *Bellini*, Arie aus Norma. — *Donizetti*, Arie; — Arie aus Roberto d'Evreux. — *Gluck*, Arie aus Iphigenie in Tauris. — *Händel*, Arie aus dem Messias. — *Haydn*, Arie aus der Schöpfung; — desgl. — *Marschner*, Arie aus Hans Heiling. — *Méhul*, Arie aus Joseph in Egypten. — *Mercadante*, Cavatine; — Arie. — *Meyerbeer*, Arie aus Robert der Teufel. — *Mozart*, Arie aus Don Juan; — aus Titus; — aus Figaro; — aus der Entführung; — Concertarie. — *Persiani*, Arie. — *Rossini*, Arie aus Semiramide. — *Spohr*, Arie aus Jessonda. — *Verdi*, Cavatine aus Ernani. — Volkslieder, englische; schwedische. — *Weber*, Cavatine aus Euryanthe; — Arie aus Oberon; — aus Athalia.

III. *Künstler, die sich hören liessen.*

1) Sänger.

Dolby, Miss *Helene*, aus London. — *Fischer*, Fräul. *Betty*, aus Darmstadt. — *Lind*, Fräul. *Jenny*, aus Stockholm. — *Schrickel-Steinmüller*, Frau, aus Hannover. — *Schwarzbach*, Fräul., aus Leipzig. — *Vogel*, Fräul. *Elise*, desgl. — *Waltz*, Fräul. *Bertha*, aus Berlin.

Kindermann, Bassist, aus Leipzig. — *Meyer*, Tenor, desgl. — *Pögner*, Bass, desgl. — *Schrickel-Steinmüller*, Bassist, aus Hannover. — *Widemann*, Tenor, aus Leipzig.

2) Instrumentisten.

Brunner, Fräul., Harfenistin, aus Gotha. — *Cristiani*, Fräul. *Lisa*, Violoncellistin, aus Paris. — *Marrder*, Fräul. *Marie*, Pianistin, aus Leipzig. — *Schumann*, Frau Dr., Pianistin, aus Dresden.

David, Violinist, aus Leipzig. — *Diethe*, Oboist, desgl. — *Drechsler*, Violoncellist, aus Dessau. — *Ganz*, Violoncellist, aus Berlin. — *Heinemeyer*, Flötist, aus Hannover. — *Joachim*, Violinist, aus Leipzig. — *Kalliwoda*, Violinist, aus Donaueschingen. — *Kellermann*, Clarinettist, aus Sondershausen. — *Krollmann*, Violinist, aus Hannover. — *Landgraf*, Clarinettist aus Leipzig. — *Léonard*, Violinist aus Paris. — *Sachse*, Violinist, aus Leipzig. — *Taubert*, Pianist, aus Berlin. — *Willmers*, Pianist, aus Copenhagen.

Feuilleton.

Liszt hat in Wien, wo er jetzt mit gewohntem Erfolge Concert gibt, von dem Kaiser einen Brillantring mit dessen Namenschiffre erhalten. — *Philipp Fahrbach*, bisher Capellmeister beim Regimente Deutschmeister zu Wien, hat diese Stelle niedergelegt, um sich fortan ungestörter der Composition widmen zu können. Unter Anderem hat er die auch in diesen Blättern erwähnte Oper: „Das Schwert der Könige" componirt.

In Schwerin wurde neu aufgeführt: „Merope," grosse Oper in drei Aufzügen, Buch von *Plunts*, Musik vom dortigen Musikdirector *H. Mühlenbruch*. Trotz dem schlechten Operobuche gefiel die Musik so ziemlich. — In Gotha gefiel die neue Oper: „Die Bergknappen," Buch von *Theodor Körner*, Musik von *A. Wanderslob*, dem Director der dortigen Liedertafel.

Am 24. März kam in Leipzig zum Besten des Theaterpensionsfonds: Axur von *Salieri* zur Aufführung. Die Musik konnte begreiflicher Weise nicht mehr durchgängig ansprechen, doch wurde der gute Zweck erreicht, denn die Einnahme betrug 440 Thlr.

Félicien David's neuestes Werk: „Moses auf Sinai," eine Art weltlichen Oratoriums, ist den 21. März zu Paris in der grossen Oper aufgeführt worden, scheint indessen die Erwartungen nicht erfüllt zu haben. Man wirft ihm Mangel an Melodieen, an Ideen, an Begeisterung vor.

Digitized by Google

In Dessau ging den 24. März eine neue Oper von dem dortigen Theatermusikdirector *Fr. Lux*, einem Schüler *Friedrich Schneider's*, zum ersten Male über die Bühne: „Das Käthchen von Heilbronn“ nach *Kleist's* bekanntem Schauspiele bearbeitet und mit einem Vorspiele versehen: „Die Werkstätte.“ Die Musik fand allgemeinen Beifall, Tondichter wie Sänger wurden gerufen.

Im fünften Concert des Pariser Conservatoriums der Musik wurde aufgeführt: neue Symphonie von *Onslow* in F dur, nach einem Quintett bearbeitet; — Scene aus Orpheus von *Gluck*; — Derwisch-Chor und Chor aus den Ruinen von Athen von *Beethoven* (wiederholt — s. S. 205 d. Bl.); — Flötenstück, von *Remusat*; — *Beethoven's* C moll-Symphonie.

In Paris besteht eine deutsche Liedertafel unter dem Namen: „Mozartverein,“ die am 15. März zum ersten Male ein öffentliches Concert im Saale Héry gab. Sie zählt sechzig (deutsche) Sänger und wurde von *Nagiller* gestiftet, einem geborenen Tyroler, der auch jetzt an ihrer Spitze steht. *Nagiller* ist ein Zögling des Wiener Conservatoriums der Musik, wo er 1810 den ersten Preis in der Composition erhielt. Seit vier Jahren lebt er in Paris, wo er nach einer neuen, von ihm selbst erfundenen Methode mit glücklichstem Erfolge Unterricht in der Composition gibt.

Die philharmoniache Gesellschaft zu Barcellona hat *Emil Prudent* zu ihrem Mitgliede ernannt und ihn zugleich mit einem goldenen Pocal, so wie mit einem prachtvollen, in Gold gefassten „Ecrin de bureau“ beschenkt.

Zum Besten der Pariser „Association des artistes musiciens“ hat neuerlich noch die Gesellschaft einen glänzenden Ball gegeben, dessen Ertrag sich auf mehr als 25,000 Franken beläuf. — Ferner wollte die Gesellschaft „Cercle musical“ ein Concert zum Besten der Association des artistes musiciens geben, in welchem unter Anderem *Mozart's* C dur-Symphonie, die Earyanthen-Ouverture, *Beethoven's* Es dur-Concert für Pianoforte, die grosse Arie dar Agathe aus dem Freischützen a. dergl. m. aufgeführt werden soll. Auch *Ole Bull* sollte in diesem Concerte auftreten. Der Preis des Billets ist 5 Franken.

Das Hoftheater zu Sondershausen ist von dem Fürsten für immer aufgehoben, die noch laufenden Contracte mit den Mitgliedern nach beiderseitiger Uebereinkunft gelöst worden.

In Weimar starb der Violinist und Kammermusiker *Theodor Müller*, geboren zu Leipzig den 20. Mai 1798, ein Sohn des bekannten Componisten und Organisten an der dasigen Nicolaikirche *August Eberhard Müller*, der später Weimar'scher Capellmeister wurde. Den ersten Musikunterricht erhielt *Theodor Müller* von seinen Eltern (die Mutter war ebenfalls eine tüchtige Clavier- und Orgelspielerin), wurde dann im Violinspiele *Spohr's*, in der Theorie *Hummel's* und *Götze's* Schüler und hat, ausser mehreren Geigenstücken, verschiedene Ouvertüren, Zwischenspiele, Tänze und dergleichen componirt. Den Befreiungskrieg hat er als Freiwilliger mitgemacht. Mit ihm stirbt die Familie aus. — In Tours starb *Pierre Cremont*, früher Orchesterchef der Pariser komischen Oper. Er war 1784 zu Aurillac geboren, war schon mit acht Jahren ein trefflicher Geiger, ging in seinem sechzehnten Jahre nach Frankfurt, wurde hier Orchesterdirector, und durchbreiste später Polen und Russland. Der Kaiser von Russland ernannte ihn zum Capellmeister; später wurde er Theaterdirector in Moskau. Nach Moskau's Brand reiste er über Deutschland nach Frankreich zurück, trat als Orchesterchef bei der komischen Oper in Paris ein und zog sich 1830 nach Tours zurück, wo er als Director der philharmonischen Gesellschaft bis an seinen Tod für die Kunst wirkte. Vergl. über ihn d. Bl., Jahrg. 1839, S. 730.

Fräul. *Cäcilie Brandt*, früher in Leipzig, hat bei einem Gastspiele in Frankfurt a. M. so gefallen, dass sie dort auf zwei Jahre engagirt worden ist.

Sechstes Concert des Pariser Musikconservatoriums. *Beethoven's* Pasturalsymphonie; — Stücke aus Armida von *Gluck*; — Arie aus *Mozart's* Titus (Non più di fiori), gesungen von Mad. *Eléa Blaës*, geb. *Meerti*; — Motette: Ne pulvis et cinis von *Mozart*; — Symphonie von *Haydn*.

Herr *Pacher*, Pianist aus Wien, wird Sonntag den 19. April in Leipzig im Saale des Gewandhauses Concert geben.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

Verlag von **Joh. André** in Offenbach a. M.

Pianoforte zu vier Händen.

Mozart, W. A., Don Juan, Oper arr. v. *P. Horr.* Lfg. 1. (vollst. in 2 Lfgn.) netto 2 Fl. 42 Kr.

Pianoforte Solo.

André, J. B., Op. 9. Impromptu en forme d'Etude. 36 Kr.
— — Op. 10. 2 Morc. de Salon (L'Irresolu. Le Sicilien). 48 Kr.
— — Op. 45. Le Papillon. Capriec. 45 Kr.
Cramer, H., Rondo über ein Thema aus „*Stradella*“ (leicht ausführb.) 36 Kr.
— — Der Pianist. 4. Lfg. (enth. Potp. Nr. 10, 11, 12 aus *Norma*, *Robert d. T.*, *Stradella*). netto 2 Fl. 6 Kr.
— — Potp. Nr. 10. *Norma*. 1 Fl. 24 Kr.
Haydn, J., Sonaten f. Pianof. Neue Ausgabe. Nr. 1, 2. (C. C.) à 1 Fl.
— dº dº dº Nr. 3. Cis moll. Nr. 4. G. à 45 Kr.
Lysberg, Ch. B. de, Op. 24. Mélancolie. Tristesse. 2 Nocturnes p. Pfte. 45 Kr.
Theater-Bibliothek für Pianof. Nr. 1. *Stradella*. (2 kleine, leichte Potp. von *H. Cramer.*) 27 Kr.

Für Gesang.

Amphion. Ausgew. Lieder mit Guit.-Begl. 2° Heft (enth.: *Kücken*, Maurisches Ständchen. *F. Abt*, Agathe etc.) 36 Kr.
André, Jul., Op. 27. 6 Lieder aus d. Schweiz, für 1 Singst. m. Pfte. 1 Fl. 3 Kr.
Lutz, W., Op. 14. 2 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. 36 Kr.
Messer, F., Op. 2. 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. 1 Fl. 24 Kr.
Seeger, C., 60 Choralmel. 4stimm. u. 24 3st. für Schüler u. Confirmanden. 12 Kr.
(*In Partieen billiger.*)
Speier, W., Rheinschnauchl, f. 1 Singst. m. Guit. 12 Kr.
— — Glückliche Reise, für 1 Singst. m. Pfte. 18 Kr.
Liederspende. Ausgew. Lieder für 1 Singst. m. Pfte. 1 Heft. 1 Fl.
(*Enth. Orig.-Beiträge der beliebt. Gesangcomponisten.*)

Für Orgel.

André, Jul., Op. 9. 12 Orgelst. 2° verb. Ausg. 54 Kr.
— — Op. 26. 12 Orgelstücke. 1 Fl. 12 Kr.

Für Violine.

Mozart, W. A., 10 Violinquart. in Stimmen. Neue Orig.-Ausg. 1° Lfg. netto 1 Fl. 30 Kr.
(Vollständig in 6 Lfgn. 9 Fl. = 5 Thlr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten April. **Nr. 16.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Prag. (Beschluss.) Aus Cassel. Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Oeuvres complètes par *Louis Berger*. Leipzig, chez Fr. Hofmeister.

(Fortsetzung.)

Cahier II. Air russe avec XII Variations suivies d'une marche funebre. Op. 14. Diese Piece bewegte einst alle unsere Fibern, später berauschte sie uns noch, und heute kosten wir noch gern davon; darum ist es uns um so interessanter, zu untersuchen, was eigentlich diese Gefühle hervorrief. Sehen wir zu! — Ist's die Kunst? Die Jugend pflegt mit grosser Pietät auf die ihr unbegreiflichen Werke zu schauen, wie z. B. auf die berühmten Variationen von S. Bach, deren erste ein Canon, die zweite ein Canon, die dritte ein Canon u. s. w. ist. Diese Gewandtheit im Auffinden des zweiten Bildes in dem ersten erregt wirklich Staunen. Später merkt man wohl — und das mindert in etwas den Enthusiasmus —, dass das Thema von Anbegino darauf eingerichtet wurde, alle diese Kunststücke zuzulassen, wie noch gegenwärtig mancher sein Symphonieen- oder Sonatenthema erst in allen möglichen Combinationen versucht und dann alle Schnörkel, so gut es sich thun lässt, hinter einander stellt, was im besten Falle eine Blumenguirlande gibt, von der jede Blume eine gebrochene ist. — — Doch so ehrenwerth diese Kunst als Uebung ist (jeder angehende Tonkünstler sollte alle jene alte Geheimnisse nicht blos zu erforschen, sondern auch nachzuahmen suchen, — das macht gewandt), so ist's nicht diese Kunst, welche die Minka-Variationen anziehend macht. Sind's etwa brillante Passagen à la Thalberg und Consorten, oder hinstürmende chromatische Läufe, romantische Accordarpeggien, terzpiccolotötende fünfgestriebene Nachtigallenschläge? Nein! — Es ist dieses weiche Liebesgefühl, dieses schmerzhaft süsse Scheiden von der Geliebten, welches sich vom Thema aus durch alle Variationen durchzieht und am Ende des Trauermarsches einem tröstend religiösen Gefühle, Chorale (A dur), Platz macht. Berger wiederholt nach diesem Chorale noch einmal den Marsch. Mir passt er nicht recht in meine Idee; doch mag er Recht haben. Selbst die Religion hat zuweilen nicht die Kraft, genügenden Trost für verlorenes Glück zu spenden. — Wiewohl nun in den Variationen sieht dergleichen Kunststücke sind, deren wir vorhin erwähnten, so ist doch viel Kunst darin, und sie können sich dreist den besten Meisterwerken dieser Art zur Seite stellen. Auch das Brillante ist nicht vergessen, doch ist's immer dem Character des Thema's analog. Darum glaube ich dieses Werk selbst der Haute volée empfehlen zu dürfen. — — Op. 29, Rondeau I, A dur, 3/4. Ein im Pleyel'schen Genre gehaltenes Thema, das von zwei Couplets, A moll, unterbrochen wird; das Stück ist gut, enthält aber nichts Hervorstechendes. Eben so wenig wüssten wir über das folgende Op. 29, Rondeau II, D dur, 3/4, viel Erhebliches zu sagen. Beide Arbeiten sind jedoch, wie alle Berger'schen Sachen, sehr instructiv, und man darf den Schüler nicht immer zu gewürzte Speisen vorsetzen: es ist zuweilen nöthig, dass aller Geist in die Finger fahre, damit sie Beweglichkeit und Kraft erlangen. Dafür ist gesorgt. — Dagegen ist Op. 30, Etude in Form eines Rondo, 2/4, E moll, wieder ein ganz eigenthümliches, fast dämonisch scherzendes Tongebilde. Die Rondoform tritt hier nicht so klar hervor, als in den beiden vorhergehenden, das Ganze ist mehr ein Guss. Die Figuren bleiben sich von Anfang bis zu Ende gleich ohne die geringste Monotonie. Rechte und linke Hand nehmen abwechselnd das 7/16-Triolenmotiv, während das springend grollende 7/8-Motiv nur in wenigen Momenten ablässt, dazwischenzutreten. Es ist mehr Etude, als Rondo, uns aber um so lieber; denn uns genügt selten ein Rondo, seit wir das wirklich über Alles reizende in Mendelssohn's Violinconcert gehört haben. — —

Cahier III. Marche pour les Armées anglaises-espagnoles dans les Pyrénées. Op. 1. Es ist uns immer interessant, so ein Opus 1 anzuschauen, — solch' ein liebes Muttersöhnchen, das kein Verleger drucken und kein Publicum kaufen will. Es ist uns interessant, nicht dass wir zu Denjenigen gehörten, die in Op. 1 eine junge Pflanze erblicken wollen, aus deren Form und Wesen sich die ganze Gestaltung des künftigen Baumes auf's Bestimmteste vorhersagen lasse; noch zu Denjenigen, welche in Op. 1 den eigentlichen Elementargeist wittern und in allen übrigen Werken nur Abblätterungen. — Op. 1, 2, 3 — zuweilen wohl weiter hinauf, haben nicht selten eine gar sonderbare Physiognomie, die wenig verspricht. Gewöhnlich schliesst sich der junge Künstler an die letzten Meisterwerke der letzten Meister, schafft zwar etwas Eigenes, aber nicht aus seinem Lebensquell eigens Hervorgegangenes, sondern durch unnatürliche Treibkraft Hervorgezwungenes. — Selbst die besten Künstler sind hiervon nicht frei geblieben; man gedenke nur der er-

Digitized by Google

sten Streichquartette Mendelssohn's. Unwillkürlich empfindet man bei dereu Executirung eine hohe Verehrung für Beethoven's letzte Quartette. Das Publicum sagt: das ist zu gelehrt, und verurtheilt den Compouisten zuweilen für's Lebeu; doch der Kenner hält mehr von dem Compouisten, dessen erste Werke dunkel sind, als wenn sie ganz klar und glatt klingen; das Instrument, das anfangs sich zu leicht spielt, wird bald ein Klapperkasten. Der Künstler muss sich an seinen besten Vordermännern beraubilden, da bleibt dann Manches haften, — später streift er das ab, geht einige Schritte zurück und nimmt einen neuen Anlauf. Uns sind eigentlich die ersten Werke eines Componisten nur interessant, wenn wir die letzteu kennen. Es ist so tröstend, die Götter als Menschen zu schaueu. L. Berger ist in Op. 1 auch sehr Mensch. Dieser Marsch ist eben ein Marsch, dessen beide ersteu Theile in der Tonica *C*, die beiden Theile des Trio's in dessen Tonica *F* schliessen. Nach Wiederholung der beiden ersteu Theile kommt ein Anhang und Schluss. Es ist etwas Leer-Pomphaftes darin und das Stück dürfte sich als Characterzeichnung Wellingtou's verwerthen. — Dagegeu sind die zwölf Etudeu, Op. 12, die dem Marsche folgen, nicht nur als Compositioneu, sondern auch als Studien vou ausgezeichnetem Werthe. Nr. 1, C dur, für Erweiterung der Finger der rechten Hand, bewegt sich grösstentheils in Arpeggien, während piquante Ausweichungen, kräftige Bassfortschreitungen das Interesse lebhaft erhalteu und zu nener Anstrengung reizen. Nr. 2, G moll, $^6/_8$, ist sowohl für Haltung der Hände als für die Unabhängigkeit der Finger vortrefflich. Während ein oder zwei Finger ruheu, müssen sich die anderen in schnellen Figuren bewegen. Das Stück ist trotz der Nützlichkeit nicht langweilig. Nr. 3, C moll, C, ist eine Uebung für deu Daumen uud den Zeigefinger der linken Hand, welche eine Sextolen-Figur vom Anfang bis zum Ende durchführt, während die rechte Hand melodiöse Motive ausführt. Nr. 4, D dur, $^3/_4$, eiu sanftes Allegretto, liebliche Melodie, schöue Arbeit, ist berechnet für Ausbildnng des Legato. Nr. 5, Cis dur, $^3/_4$, wieder eine ausgezeichnete Composition. Eine schöne Melodie wird begleitet mit springendeu Triolen, welche hier die Hauptaufgabe des Schülers sind. Nr. 6, C moll, $^6/_8$, eine Uebung für die linke Hand in verschiedenen Läufen. Nr. 7, C dur, C, eine Trillerübuug nach Art der in den Cramer'schen Etuden, nur breiter ausgeführt. Nr. 8, B moll, $^6/_8$, ein etwas leidenschaftliches Stück; die rechte Hand ist doppelt beschäftigt, sowohl mit Melodie als Accompagnement. Nr. 9, G dur, C, mano sinistra sola. Nr. 10, B dur, C, ein schöues sanftes Stück für's Legato; beide Hände gleich beschäftigt. Nr. 11, G moll, $^2/_4$, ein sehr hübsches Cantabile mit Sechzehntheiltriolenbegleitung (Staccato). No. 12, D moll, C, Allegro furioso, eine Uebung im Ueberschlagen der Finger, kräftig und piquant. — Das Finale dieses Cahier ist eiu Adagio e Rondo grazioso, Op. 31, A dur. Das Adagio steht mit dem Roudo eigentlich in sehr loser Verbindung, ist übrigens gut, ohne besouders hervorstechend zu sein. Das Rondo aber, — wir sagten vorhin, seit wir Mendelssohn's Concertrondo gehört, gefalle uns keines mehr, — wir nehmen unseren Ausspruch zurück; dieses Rondo ist wirklich graziös und liebenswürdig; so liebenswürdig, man weiss nicht, hat der Lehrer einmal die hervorragende Gemüthsrichtuug seines Schülers (Meudelssohn's) geschildert, oder hat der Schüler diese Seite seines Lehrers besonders aufgefasst und weiter ausgeführt, ja, zu seiner Favorite gemacht. Wir wurden bei diesem Rondo bald an R. Schumann, wenn er zart und schwärmerisch die Violinen in seiner Peri eine kurze Cantilene zwischen die Gesangpartieen einwebeu lässt, bald an diesen und jenen Mittelsatz Mendelssohn'scher Compositioneu erinnert, wenn er sich so recht in Melodie ergeht und sie in allen ihren Nuancen durchführt, ja förmlich erschöpft, natürlich, ohne dass wir im Geringsten eine Stelle aufzuweisen wüssten, die auch nur im Entferntesten diesem oder jenem ähnelt. Die Aehnlichkeit liegt nur in der gleichen Seelenstimmung. Es ist ein allerliebstes Rondo und ermuthigt uns, unseren Berger weiter zu sondireu. —

Cahier IV enthält Op. 4, Rondeau pastorale (unbedeutend), Op. 6, Toccata (ein tüchtiges Stück) — toot daus le moude est mêlé de force et de faiblesse — und Op. 32, die gerühmten Variatioueu in *F* auf das Thema: Ah, vous dirai-je Maman, welche L. Berger selbst für sein bestes Werk hielt. Wir haben schon bei den Miuka-Variatioueu und früher bemerkt, dass L. Berger stark im Variiren sei; diese achtzehn Variationen aber machen uns staunen und verstummen. Wir besitzen leider nicht die Kunst, wie Berger, achtzehumal dasselbe und immer interessaut und schön zu sagen; daher werden wir sehr auf die Nachsicht des Lesers rechnen müssen. Das Thema, $^2/_4$, ist lieblich und einfach — ein Mädchen spricht — wir möchten es lieber deukend einführen. — Ein Mädchen denkend? — Nein! Ein Denken ist's nicht, vielmehr ein fortwährendes Träumen im Wachen und im Schlafe. Die Liebe bewegt das Herz; und was geht da in einem solchen Herzeu nicht Alles vor? da gibt's wohl mehr als achtzehn Variationen. Die Liebe, diese alte Geschichte, die immer neu bleibt, spricht zart in den ersteu Töuen. — Sanft schlägt uoch der Puls in Var. 1, sie ist einfach, und ein Hüuten hätte sie auch erfinden können. Etwas bewegter wird's schon in Var. 2. Wir dachten an Czerny; aber der zweite Theil dieser Variatiou liess uns dieseu Vergleich verwerfen; hier gibt's schon einige unregelmässige Herzschläge. Die Sache wird ernster. Var. 3 (F moll) zeigt uns, wie die Augen der armen Kleineu feucht werden, doch les yeux d'une femme, qui pleure, sement des perles. In Var. 4 (Dur), Vivace, verwandelt diese Thränenperlen ein Sonnenstrahl zu glänzendem Demaut; das Thema in der linken Hand, die rechte in freudig hüpfenden Octaven. Var. 5 (F moll) zeigt schon wieder neue Wölkchen auf der Kleinen Stirne; sie ist canonisch gehalten, S. Bach hätte dazu gesagt: „Gut!“ Kleine Zweifel weckten den leisen Schmerz, aber sanft löst er sich wieder in Var. 6 (Dur), Più moderato; sie fühlt, „Er liebt mich doch!“ Darüber ist ein Jauchzen in Var. 7, $^3/_4$, Brillante, Terzen- und chromatische Läufe wechseln in schnellen Passagen à la Thalberg. In Var. 8 (Moll), $^2/_4$, wird's wieder etwas dämmerig à la Schumann; die linke Hand bewegt sich in chromatischen Vierteln herunter, während die rechte das Thema leicht variirt. Die Variation ist vortrefflich. In Var. 9 geht's da-

Digitized by Google

gegen wieder sehr lustig her; die schalkhafte Kleine läuft, springt, trillert, als gehörte ihr die Welt. Var. 10 gibt eine lieblich ruhige, in syncopirten Noten gehaltene Mendelssohniana. In Var. 11 (Moll) steigt schon wieder ein düsterer Gedanke auf, aus der Tiefe schreiten die finsteren Accorde in $^3/_{16}$-Triolen hinauf; wir sehen die Leiden der Kleinen, die glücklicher Weise nur kurz sind, denn in Var. 12 (Dur), Giojoso, bemerken wir sie heiter in Octaven dahintanzen. Var. 13 canoniseh in der Unterquinte; Bach würde gesagt haben: „Der Mann verspricht etwas, es fehlt ihm nur ein wenig Consequenz!" Die Kleine wendet ihm aber in Var. 14 den Rücken und meint: so lange die Liebe wirklich im Herzen ist, bedarf es keiner Consequenz. Sie springt Quasi presto davon und wird in ihrer Lustigkeit beinahe ausschweifend. In Var. 15, Presto, $^3/_4$ (Moll), scherzt sie über ihre Thränen, wirft hier- und dorthin ein eoquettes Blickchen, verirrt sich in E- und D dur, wird wahrhaft ausgelassen und denkt schon jetzt an eine Coda. Da kommt eine alte Tante oder Base (Trio, Des dur) dazwischen und spricht ihr Veto; doch die Jugend behält immer Recht und die Saehe fängt wieder von vorne an, wenn auch senza repetizione. In Var. 16 (Dur) fängt sie gar an zu fantasiren und erzählt uns Geschichten, die fast à la Liszt klingen. So ist's denn bei diesem leichten Character kein Wunder, wenn sie Var. 17 à la turca ihren Geliebten in einen Türken verwandelt, mit ihm scherzt, liebelt, ihm hin und wieder ein wenig nachspottet, mitunter sieh sogar über ihn moquirt. Doch Alles das wird in Var. 18, einem sanften Andante, wieder gut gemacht. — — Das Stück ist wahrlich hübsch. Wir geben jetzt mit neuem Eifer an Berger's übrige Werke. *Hélas! ces sons melodieux rendent l'ame attentive!!* —

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Prag. (Beschluss.) Das vierte Concert des Cäcilien-Vereins fand ein sehr kaltes Publicum, und schon die Production der Symphonie in Es von *Mozart* erhielt weniger Beifall, als sie verdiente; eine etwas lebhaftere Theilnahme erregte die Schlussnummer: Ouvertüre zu Faniska von *Cherubini*. Der Glanzpunct des Abends war das grosse Concert in Es für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters von *C. M. v. Weber*, welches Herr *Deutsch* in seiner gewohnten edlen Manier vortrug. Die Gesangstücke waren: Due Canoni a tre voci composti da *Fr. Curschmann*, und zwei böhmische Chöre von *Ulm* und *Lablar*.

Das erste Concert der Herren Prof. *Mildner*, *Bühnert* u. s. w. im gräflich *Clam*'schen Palais brachte: 1) Quartett von *Haydn*, C dur. — 2) Quartett von *Spohr*, B dur. — 3) Quartett von *Beethoven*, Es dur. Das erste gehört unstreitig, sowohl durch die elegische Haltung des Andante und die sanfte Schwermuth des Adagio, als die frische Grazie der eigentlichen Menuett unter die erfreulichsten Werke des grossen Tonmeisters. Minder sprach Nr. 2 an, so dankbar es auch für alle Instrumente, zumal die erste Violine, ist. Nr. 3, ein Werk aus der früheren Zeit des Tondichters, in welcher er die gewöhnlich übliche Form noch nicht im genialen Bewusstsein umbildete, ist zwar allbekannt, doch erregte es durch die treffliche Ausführung neue Freude unter den versammelten Musikliebhabern, und es ist wahrlich ein neuer Beweis für die Trefflichkeit unseres Conservatoriums, dass diese Quartetten (stets aus den Mitgliedern, Lehrern und Zöglingen dieses Institutes gebildet), wie auch die einzelnen Productionen wechseln, doch immer den Fluss und die Einheit bewähren, welche ihnen immer so hohen Reiz geben und sie zu einer Lieblingsunterhaltung der Musikfreunde machen. Für den zweiten Quartettabend ist uns ein hier noch nicht gehörtes Quartett von *Beethoven* (Cis moll, Op. 131) versprochen, auf welches die Erwartungen sehr gespannt sind.

Herr Musikdirector *J. Gungl* aus Berlin gab auf seiner Durchreise nach Wien und Pesth mit seiner eigenen, wirklich sehr guten Capelle eine Soirée musicale im Saale der Sophieen-Insel, die nicht sehr zahlreich besucht war. Von den dreizehn vorgetragenen Pieeen gefiel vorzüglich die Freischütz-Ouverture (welche wiederholt wurde), und von Herrn *Gungl's* eigener Composition am Meisten die Breslauer Vauxhall-Polka, und die Schlussnummer: „Die preussische Parade," drittes Marschpotpourri. Das grosse Potpourri: „Genrebilder" (27 Motive von *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven*, *Meyerbeer*, *Rossini*, *Weber*, *Mendelssohn*, *Henselt*, *Boieldieu*, *Bellini*, *Donizetti*, *Strauss*, *Lanner*, *Gungl* u. s. w.) war zu lang und ermüdend für Producenten und Zuhörer. Das Orchester des Herrn *Gungl* ist in der That wohl geschult und seine Tanzcompositionen sehr solid gesetzt und sorgsam instrumentirt, doch fehlt ihnen die Electricität von *Strauss* und Consorten.

Unsere Oper geht langsamen und trägen Schrittes ihrem Ende entgegen, und dürfte auf eine erfreuliche Auferstehung hoffen, da der neue Director Herr *Hoffmann* von dem gegenwärtigen Personale die Herren *Emminger*, *Kunz*, *Strakaty*, *Brawa* und *Preisinger*, die Damen *Grosser* und *Podhorsky* wieder engagirt hat; dazu kommen, dem Vernehmen nach, noch sechs Sängerinnen (Mad. *Hoffmann* und die Dem. *Lingg*, *Melle*, *Ney*, *Schütz* und *Würst*) und vier Sänger (die Herren *Mayer*, *Seyler*, *Illner* und *Breuer*).

Dem. *Grosser* musste sich zu ihrem Benefice, wie alle Mitglieder, die nicht „Stradella" gaben oder geben konnten, mit einer alten Oper begnügen, und ihre Wahl fiel auf *Auber's*: „Ballnacht," worin sie zum ersten Male die Amalie gab, eine ziemlich undankbare Partie, welche insbesondere ihrem Talente keinen grossen Spielraum darbietet, sich in vollem Glanze zu entfalten. Dem. *Grosser* sang und spielte sie lobenswerth und empfing alle Beweise der Anerkennung. Sensation hat diese Partie nur einmal gemacht, als sie Mad. *Stöckl-Heinefetter* mit einer wahrhaft französischen Leidenschaftlichkeit ausstattete. Auch Herzog Olaf, Warting und Gustav waren mit den Herren *Emminger* und *Damcke* und Dem. *Kirchberger* neu besetzt, die sich insgesammt durchaus zu den ihnen zugetheilten Partieen nicht eignen. Der grösste Fehlgriff war aber die Besetzung des Gustav, da

Digitized by Google

Dem. *Kirchberger*, abgerechnet, dass sie die allerliebsten Nummern des Pagen sehr schlecht und undeutlich, oft kaum hörbar sang, auch im Spiele eine Unbeholfenheit und Schüchternheit an den Tag legte, die bei ihrer sonstigen Bühnenroutine gar nicht zu begreifen war. Dem. *Schwarz* sang die Adverson viel besser, als im vorigen Jahre. Die ganze Oper ging lau zusammen.

Die fünfzigste Vorstellung von „Marie, oder die Tochter des Regiments" wurde nur sparsam besucht. Im böhmischen Theater war zum Benefize des Herrn *Petak* ein sonderbares Potpourri zusammengestellt worden; es bestand aus folgenden Abtheilungen: 1) Der erste Act aus dem „Freischütz," 2) der erste Act aus „Alessandro Stradella," und 3) der zweite Act aus der „Lucrezia Borgia." Aus besonderer Gefälligkeit für den Benefizianten wirkten die Damen *Grosser* und *Kirchberger* mit.

Die musikalische Academie, welche am 25. im ständischen Theater zum Vortheile des reorganisirten Armeninstitutes gegeben wurde, brachte, nebst *Gluck's* Ouverture zu „Iphigenia in Aulis," dem unvergleichlichen Halleluja! aus dem „Messias," von *Händel*, vorgetragen von den Mitgliedern der Sophieen-Academie, und nächst anderen classischen Tonstücken auch als interessante Neuigkeit das geistreich erfundene und trefflich instrumentirte Concert in E moll für die Violine von *Ferd. David*, vorgetragen von Herrn *Raimund Dreyschock*, welcher abermals auf's Glänzendste die rapiden Fortschritte an den Tag legte, die er in der letzten Zeit in seiner Kunst gemacht hat. Das Concert und die Production waren so ausgezeichnet, dass wir wohl mit Grund hoffen dürfen, dasselbe im Laufe der diesjährigen Concertsaison noch einmal zu hören; bis dahin versparen wir uns das Detail über dieses sehr anziehende Tonstück.

Die zweite *Mildner*'sche Quartettsoirée brachte zuvörderst das trefflich gearbeitete, doch etwas kalte Quartett von *Mendelssohn* in E moll, und dann das vielbekannte von *Mozart* aus A dur. Eine frappante Erscheinung für den Musikliebhaber war das *Beethoven*'sche Quartett Nr. 14, Cis moll, Op. 131, welches noch nie hier aufgeführt wurde *). Dieses Quartett scheint gerade das Gegenstück zu dem in Es dur zu bilden, welches wir in der ersten Soirée hörten, und gehört in jene Kunstepoche des grossen Tondichters, wo er, alle Fesseln der Regel verschmähend, kein anderes Gesetz mehr anerkannte, als seine geniale Laune. Wie die meisten seiner Werke aus dieser Periode, finden sich darin bei grossen Schönheiten doch auch die auffallendsten Sonderbarkeiten, Capricen und Bizarrerieen, und theilweise Mangel an Verbindung, welcher es allerdings dem Laien fast unmöglich, selbst dem Kunstkenner ziemlich schwer macht, dem Gange desselben zu folgen und es auf das erste Mal Hören zu fassen. Trefflich sind die Variationen über das Andante; unter die schönsten Quartettmomente gehört aber unstreitig das geniale Finale. Dieses Quartett bietet den Producenten ungeheuere Schwierigkeiten dar; doch Prof. *Mildner* mit den Herren *Bartak*, *Bühnert* und *Wirth* führten es der Zuhörerschaft mit einer solchen Vollendung, so klar und gediegen vor das Gehör und die Seele, dass dasselbe mit Recht als die Krone ihrer anerkannt trefflichen Leistungen gepriesen werden muss und die Quartettliebhaber der versprochenen Wiederholung in der letzten Soirée mit Vergnügen entgegensehen.

Mad. *Podhorsky* gab zu ihrem Benefize: „Die Braut," komische (?) Oper in drei Aufzügen von *Scribe*, Musik von *Auber*. Der Zettel verkündete: „Mit neuer Besetzung" — wir würden sagen „unzweckmässiger Besetzung," wenn eine zweckmässige bei den gegenwärtigen Kräften unserer Bühne denkbar wäre. Die französische Conversationsoper verlangt in der Regel mehr Schauspieler, als Sänger; *Auber* gibt aber in der „Braut," die überdies unter seine, wie unter *Scribe*'s schwächsten Werke gehört, auch den Letzteren noch tüchtige Nüsse zu knacken, so dass weder diese noch jene ausreichen. Am Zweckmässigsten war noch Herr *Damcke* (Tapezier Fritz) gestellt, den er, trefflich bei Stimme, sehr wacker sang und theilweise auch spielte. Auch Herr *Kunz* sang ausgezeichnet gut und mit löblicher Moderation. Die Benefiziantin hat gar zu wenig zu singen. Die Ausstattung war ärmlich, die Tänze lächerlich, und die Oper wurde — wie natürlich bei so bewandten Umständen — sehr kalt aufgenommen, und wird wohl sogleich wieder in die Einsamkeit der Theaterbibliothek zurückkehren, die sie eigentlich gar nicht hätte verlassen sollen.

Einen recht interessanten Abend im Theater in der Rosengasse bot „Alessandro Stradella," übersetzt von *W. L. Swoboda*, und zum Vortheile des Herrn *Strakaty* zum ersten Male in böhmischer Sprache aufgeführt, dar. Der Benefiziant sang mit seiner weichen angenehmen Stimme den Malvolio trefflich und leistete auch in Spiele Erfreuliches, obschon er den Character anders nahm, als Herr *Kunz*, der ihn mit einer excentrischen Lustigkeit ausstattet. Herr *Petak* gab den Stradella mit ausserordentlichem Glücke und wurde nebst dem Benefizianten mehrmals gerufen. Herr *Appelmann* als Barbarino sang recht wicker und musste das „Sasa"-Duett mit Herrn *Strakaty* wiederholen. Einen ersten Versuch machte als Leonore eine Dem. *Krop*, die eine kleine, aber sehr angenehme Stimme hat und, nachdem sich das Lampenfieber gelegt hatte, recht schön und gefühlvoll sang. Dem. *Grosser* hat zu ihrem letzten Benefize unter der alten Direction die „Iphigenia auf Tauris" erwählt, auf welche die Erwartung sehr gespannt ist.

*) Wohl schwerlich, wie der Referent der Bohemia meint: „weil die Musiker theils sich scheuten, die ganze unvergleichlich reiche Ausarbeitung, die allerdings nur mit Anstrengung überwunden werden kann, in sich aufzunehmen, theils dem Publicum nicht Ernst und Bildung des Hörens genug zutrauten;" denn der Stifter dieser Quartettzug, welche die Musikliebhaber Prags seit beinahe viezzig Jahren erfreuen oder schon ihre Väter erfreuten, hat doch durch manche schwierige Wahl bewiesen, dass er sich weder von technischen Schwierigkeiten abschrecken liess noch so wenig Vertrauen in den Geschmack seines Publicums setzte.

Cassel, im Februar 1846. — Seit Anfang October v. J. haben die Damen *Löw* und *Miller* und Herr *Hädrich* die hiesige Hofbühne verlassen, und es sind dafür Fräul. *Kuhn* aus Wien, Fräul. *Rolendo* aus München und Herr *Hagen* aus Nürnberg engagirt worden. Ueber die anfang-

Digitized by Google

lichen Leistungen des Fräul. *Molendo* und des Herrn *Hagen* haben wir bei Gelegenheit ihres Gastspieles in diesen Blättern schon berichtet. Die Wahrheit unseres damaligen Urtheils bestätigt sich täglich mehr und mehr, indem ihre im Allgemeinen sehr erfreulichen Leistungen immer deutlicher erkennen lassen, wie ernstlich Beide um ein wahrhaft künstlerisches Fortschreiten, und insbesondere um eine immer bessere Verwendung ihrer schätzbaren Stimmmittel bemüht sind. Nicht nur von dem kleineren Kreise der in musikalischen Dingen Einsichtsvolleren und Urtheilsfähigeren, sondern auch vom grösseren Publicum werden die Leistungen Beider mit freudiger Theilnahme begrüsst. Auch Fräul. *Kuhn* hat sich während ihres kurzen Hierseins und vorzugsweise bei ihren Gastvorstellungen, als Agathe im „Freischütz," Norma in der gleichbenannten Oper, und Anna im „Don Juan," einer sehr wohlwollenden Aufnahme zu erfreuen gehabt. Jedoch sind es weit mehr die ausgezeichneten Stimmanlagen der Sängerin, welche das Publicum für sie einnehmen, als ihre gegenwärtigen Leistungen, die in der That noch viel zu wünschen übrig lassen. Fräul. *Kuhn* ist, ungeachtet sie ihrem Rollenfache nach eine bedeutende Stellung einnimmt, bisher noch wenig beschäftigt gewesen, und zwar aus Gründen, die hier wohl besser unerörtert bleiben. Wir hoffen das Beste von der Zukunft und mögen den erwähnten Wechsel eines Theiles unseres Opernpersonals als eine bald vorübergehende Ursache der in neuester Zeit immer grösseren Beschränkung unseres Opernrepertoirs ansehen.

Als Neuigkeiten haben wir aus der letzteren Zeit nur *Mozart's* einaktige komische Operette „Der Schauspieldirector," nach der neuen Textbearbeitung von *L. Schneider*, und *Fr. v. Flotow's* „Alessandro Stradella." Da über beide Werke schon mehrfach und auch in diesen Blättern gesprochen worden ist, so dürfte es wohl genügen, wenn wir in Betreff ihres Werthes erklären, dass wir uns dem allgemeinen Urtheil anschliessen. Insbesondere wünschen wir der *Mozart*'schen Operette nach dieser neuen Bearbeitung des Herrn *Schneider* die baldigste und allgemeinste Verbreitung. Das Werk in dieser neuen Gestalt, namentlich die Benutzung des aus den Lebensnachrichten über *Mozart* bekannt gewordenen Verhältnisses des Tonmeisters zu dem Wiener Theaterdirector *Schikaneder*, die an sich interessante scenische Darstellung desselben, gehoben durch *Mozart's* treffliche Musik, wird ohne Zweifel allen Musikfreunden eine höchst willkommene Gabe sein. Auch hier wurde das Werk von Seiten aller Mitwirkenden mit sichtbarer Liebe zur Aufführung gebracht; namentlich machten sich die Damen *Eder* und *Molendo*, welchen die Rollen der Sängerinnen „Lange" und „Ublich" zugetheilt waren, wie auch die Herren *Birnbaum* und *Dersky*, welche die Rollen des „Sebikaneder" und „Mozart" darzustellen hatten, nach Kräften verdient. — *Fr. v. Flotow's* „Stradella" hat, wie nach den meisten Berichten zu erwarten war, auch hier bei dem grösseren Publicum Anklang gefunden, ohne jedoch einen ungewöhnlichen Grad von Theilnahme zu erregen. Die Musik, welche nur Anklänge an bekannte Opern von *Auber*, *Adam*, *Halévy* u. A. hören lässt, kann offenbar kein anderes Verdienst für ihren Autor in Anspruch nehmen, als dass er in Rücksicht auf die Gattung der Conversationsoper den rechten Ton getroffen und im Allgemeinen eine sehr schätzbare Einsicht in das Wesen der Theatermusik dargelegt hat. So sehr wir uns jederzeit gegen das bei manchem jüngeren Componisten wahrzunehmende eitele Haschen nach Originalität erklären müssen, eben so wenig können wir einen so ungewöhnlichen Grad von Selbstgenügsamkeit gutheissen, wie Herr *v. Flotow* hier an den Tag legt, indem er sich im Grunde damit begnügt, analoge Tongänge auf einzelne von den oben genannten Componisten erborgte rhythmische Formen zu übertragen. Die bisherigen Darstellungen der Oper waren recht gelungen und am Schlusse derselben wurden jedesmal Fräul. *Molendo* (Leonore) und Herr *Derska* (Stradella) durch Hervorruf vom Publicum ausgezeichnet. Auch die Herren *Birnbaum* (Malvolio) und *Hagen* (Barbarino) hatten sich beim Vortrage ihrer Duette wiederholt verdienter Anerkennung zu erfreuen.

Einen höheren und reichhaltigeren musikalischen Genuss, als die Oper, haben uns in der letzten Zeit die Concerte gewährt, die theils von Künstlern, theils von den hiesigen Dilettantenvereinen veranstaltet worden sind. Den Cyclus der im Hoftheater gegebenen Winterconcerte hat diesmal der Violinist Herr *J. J. Bott* am 12. December vorigen Jahres mit einem Concert eröffnet. *Bott's* Solovorträge, welche einen grossen Theil des Concertabends ausfüllten, bestanden, eine Piece von *Spohr* ausgenommen, lediglich aus Concertstücken eigener Composition: nämlich aus einem Concertino, einem Andante cantabile, Variations brillantes, Fantaisie brillante — sämmtlich mit Orchesterbegleitung — und aus einem Rondo alla Spagnuola für Violine und Pianoforte von *Spohr*. Die hier angeführten Tonwerke des Concertgebers und die Executirung derselben, wie auch der Vortrag der *Spohr*'schen Composition, bei welchem der junge talentvolle Claviervirtuos *Tivendell* mitwirkte, geben ein vollgültiges Zeugniss von den ausgezeichneten Anlagen, den schätzenswerthen Studien und dem wahrhaft künstlerischen Streben des Herrn *Bott*, der durch seine dermaligen Leistungen mehr noch, als je zuvor, bewiesen hat, wie werth er der Auszeichnung war, die ihm bekanntlich vor mehreren Jahren durch die erste Verleihung des Stipendiums der Mozartstiftung zu Frankfurt am Main zu Theil geworden ist. Im Vergleich mit früheren Productionen des Herrn *Bott* hat sich bei dem Eintritte des Künstlers in das reifere Jugendalter in seiner Virtuosität und Composition, vorzugsweise aber in seinem Vortrage Manches geändert. Nicht nur dass Alles, was *Bott* gegenwärtig producirt, auf soliden Grund basirt erscheint; er vollbringt es auch mit mehr Ruhe, reiferer Ueberlegung und klarerem Bewusstsein; auch seinen gegenwärtigen Leistungen ist ein mehr geläuterter Geschmack, ein tieferer Blick in das Wesen der Kunst und eine hohe Achtung vor den unwandelbaren Gesetzen des Wahren und Schönen nicht zu verkennen. Das eben ausgesprochene Gesammturtheil über den unserer Vaterstadt angehörenden und uns lieb gewordenen jungen Künstler beziehen wir nicht allein auf dessen Virtuosität, sondern auch auf seine oben angeführten Compositionen,

Digitized by Google

namentlich auf die Form derselben, bis auf deren instrumentale Einkleidung hin. Unterstützt wurde Herr *Bott* in seinem Concert ausserdem noch durch den Gesang der Damen *Molendo* und *Schäfer* und der Herren *Hagen* und *Schäfer*, so wie durch Solovorträge der Herren *Bänder* (Clarinette) und *Bossenberger* (Ventiltrompete).

Die von den Mitgliedern der Hofcapelle zum Besten ihres Unterstützungsfonds alljährlich veranstalteten Abonnementsconcerte haben am 19. December v. J. begonnen. Die Tonwerke, welche in dem ersten dieser Concerte zur Aufführung kamen, waren folgende: Ouvertore zum „Sommernachtstraum" von *Mendelssohn Bartholdy*; Arie aus „Oberon" von *C. M. v. Weber*, gesungen von Fräul. *Kuhn*; Concert für die Violine von *Mendelssohn Bartholdy*, vorgetragen von Herrn *Deichert*; Duett aus „Jessonda" von *Spohr*, gesungen von Fräul. *Kuhn* und Herrn *Hagen*; Divertissement für die Clarinette von *Bärmann*, vorgetragen von Herrn *Neff*; erste Symphonie von *Spohr*.— Die Ausführung der Ouverture von *Mendelssohn* war in den meisten Stücken gelungen. Zu Anfang derselben hätten wir eine gleichmässigere und willigere Ansprache der Blasinstrumente gewünscht; auch hätten die zarteren Stellen der Composition bisweilen noch schwächer zurücktreten sollen. Fräul. *Kuhn* hatte sich nach dem Vortrage der grossen Sopranarie „Oceau, du Ungeheuer" aus *Weber's* „Oberon" eines reichen Beifalls zu erfreuen, den sie jedoch mehr dem seltenen Wohlklange ihrer Stimme, als ihrer Gesangsweise, durch welche sie nur gar zu oft die Unerfahrenheit der Anfängerin verräth, beimessen darf. Leichter, als der Vortrag der *Weber*'schen Arie, wurde der Sängerin die Ausführung des mit Herrn *Hagen* gesungenen Duetts: „Schönes Mädchen, wirst mich hassen" aus *Spohr's* „Jessonda." Herrn *Deichert* sagen wir unseren aufrichtigen Dank für die höchst erfreuliche Wahl und schätzenswerthe Ausführung des Violinconcertes von *Mendelssohn*, einer in hohem Grade geistvollen Composition, die man mehr, als einmal, hören muss, um auf ihre mannichfachen und ausgezeichneten Schönheiten speziell eingehen zu können. Auch Herr *Neff* erntete durch die Ausführung seines Concertstückes für Clarinette verdienten Beifall. Mit besonderem Interesse hat Referent zum ersten Male der Aufführung von *Spohr's* erster Symphonie beigewohnt. Es ist darin gleichsam ein jüngeres Leben des Tonmeisters zu erkennen. Das Eigenthümliche von dessen musikalischer Denk- und Empfindungsweise tritt zwar schon überall deutlich hervor, nur ist es nicht so fest und mannichfach, nicht in so grossen markirten Zügen, wie in späteren Werken ausgeprägt.

Am 7. Januar d. J. haben die Herren Gebrüder *H.* und *F. Tivendell* aus Liverpool, welche zum Zweck ihrer theoretischen und practischen musikalischen Ausbildung schon längere Zeit hier zugebracht haben, ein Concert gegeben und in den von ihnen gewählten Solostücken erfreuliche Beweise ihrer schätzbaren Talente und ihrer achtungswerthen Knustbildung abgelegt. Herr *H. Tivendell*, der sich unter *Spohr's* Leitung zum Virtuosen herangebildet hat, brachte seines Meisters erstes Concertino auf recht gelungene Weise zu Gehör. Der Vortrag des jungen Künstlers liess insbesondere das richtige Verständniss der trefflichen Composition erkennen. Herr *F. Tivendell* spielte *Mendelssohn's* erstes Pianofortecoucert, dessen grosse Serenade mit Orchesterbegleitung und drei Etuden von seiner eigenen Composition. Aus seinen befriedigenden Productionen geht unleugbar hervor, dass er nicht nur als Virtuos ein ausgezeichnetes Talent, sondern auch mehr als gewöhnliche Anlagen zur Composition besitzt. Die beiden Concertgeber hatten sich der beifälligsten Anerkennung von Seiten des Auditoriums zu erfreuen. Fräul. *Kuhn* und Herr *Derske* hatten die Güte, die beiden Künstler, welche binnen Kurzem Cassel verlassen werden, durch den Vortrag zweier Lieder von *Schubert* und eines Duetts von *Rossini* zu unterstützen.

Das am 14. Januar stattgehabte zweite Abonnementconcert bot den Kunstfreunden wieder ausgezeichnete und zum Theil auch neue Tonwerke dar. Vor Allem erwähnen wir eine neue Composition von *Spohr*, welche uns unter dem Titel: Quartett-Concert für zwei Violinen, Viola und Violoncello mit Orchesterbegleitung vorgeführt wurde und deren Ausführung durch des Componisten eigene Mitwirkung in hohem Grade gewann. Doch auch die übrigen Spieler, die Herren *Bott*, *Deichert* und *Knoop*, trugen das Ihrige zum Gelingen der Aufführung bei. Die Composition ist vortrefflich und gibt vorzugsweise einen evidenten Beweis von *Spohr's* fortgesetztem musikalischen Denken, wie auch von dessen immer noch regem Drange zum Schaffen neuer Werke. In dieser Composition eröffnet der Autor dem schaffenden Künstlergeiste ein ganz neues Gebiet, indem er unseres Wissens der Erste ist, der das Bogenquartett concertirend behandelt und mit dem Orchester zusammengestellt hat. *Maurer* hat zwar bekanntlich in seinem Concerte für vier Violinen etwas Aehnliches gethan, doch muss seine Wahl in Rücksicht auf die Gleichartigkeit der Instrumente unserer Ansicht nach als eine minder glückliche bezeichnet werden. Das umfangreichste Instrumentalwerk des Concertes war eine Symphonie von *Ch. E. Horsley*, und zwar die erste derartige Composition eines jungen englischen Componisten, der sich dadurch unleugbar als ein höchst beachtenswerthes Talent ankündigt, von dem in der Folge Bedeutendes zu erwarten sein dürfte. Seine Gedanken sind ungesucht, natürlich und meist charakteristisch. Die Anlage seiner Tonsätze ist im Ganzen breit, aber dennoch ziemlich übersichtlich; es ist darin mindestens das bei so vielen jüngeren Tonsetzern vermisste und doch stets so wohlthuende Streben nach einer durch das Tonwesen selbst bedingten symmetrischen Gestaltung unverkennbar, wenn gleich nicht zu leugnen ist, dass einzelnen Themen eine mehrseitige Bearbeitung, und namentlich theils eine weitere melodische Entfaltung, theils eine festere contrapunctische Verknüpfung hätte zu Theil werden können. *Horsley* liebt es, einen Rhythmus, selbst den einer Episode, entweder lange festzuhalten, oder doch bald wieder aufzunehmen, ohne solches Festhalten oder Aufnehmen auf eine andere, als modulatorische Weise zu begründen. Das Ganze ist mehr vollstimmig, als vielstimmig gehalten und zunächst aus dem Drange einer jugendlich frischen, noch ungeschwächten Kraft hervorgegangen. Bei *Horsley* ist eine besondere Neigung für *Mendelssohn*, *Spohr*, *Beethoven* hier und da deutlich zu

Digitized by Google

gewahren, doch gibt er sich derselben nicht allzusehr hin, tritt vielmehr in dieser ersten Symphonie mit einer erfreulichen Selbständigkeit, mit einer wohlthuenden Sicherheit frei und bestimmt heraus und verbürgt durch die Beobachtung höherer Kunstgesetze, namentlich in Rücksicht auf die Form, eine achtungswerthe Bildung, die sich in späteren Werken ohne Zweifel noch bei Weitem deutlicher herausstellen wird, wenn der Componist weniger flüchtig, als mitunter hier geschehen, fortzuarbeiten gedenkt. Die Instrumentation ist im Ganzen wirkungsvoll, nur oft zu massenhaft. Die Ausführung der Symphonie, der wir eine recht baldige Verbreitung wünschen, war sehr gelungen. Auch die Ouverture zu „Medea" von *Cherubini* wurde mit vielem Feuer executirt; einzelne Schwankungen in den Eintritten hätten bei gehöriger Aufmerksamkeit leicht vermieden werden können. Ausserdem brachten Fräul. *Molendo* und die Herren *Föppel* (Bassist) und *Bockmann* (Flötist) einige Piecen zur Ausführung.

(Beschluss folgt.)

Leipzig, den 16. April 1846. Die von Fräul. *Jenny Lind* bei ihrer Anwesenheit hier im December vorigen Jahres gegebene Zusage eines wiederholten Besuchs wurde vor Kurzem zur Freude aller hiesigen Kunstfreunde erfüllt. Nach Ablauf ihres Engagements in Berlin auf der Reise nach Wien begriffen, verweilte die berühmte Sängerin einige Tage in Leipzig und gab am 12. des jetzigen Monats, am ersten Osterfeiertage, ein Concert, welches ein so zahlreiches Publicum im Saale des Gewandhauses versammelte, wie das Local wohl kaum jemals in sich gefasst hat. Da zu gleicher Zeit im Theater die Aufführung einer Oper Statt fand, so war unser Orchester an der Mitwirkung in diesem Concerte verhindert; dessen ungeachtet gelang es, besonders durch die bereitwillige persönliche Betheiligung *Mendelssohn's* an den Leistungen des Abends, ein eben so reiches, als Abwechselung gewährendes Programm zu entwerfen. Vermisste man gleich in den grösseren von der Concertgeberin vorgetragenen Gesangstücken die volle Orchesterbegleitung ungern, so trat doch andererseits die reizvolle Stimme der Sängerin, die durch Instrumente nicht erst gehoben zu werden braucht, nur um so freier und klarer hervor, und nächstdem gewährte auch *Mendelssohn's* meisterhaftes Accompagnement auf dem Pianoforte für jene einen reichlichen Ersatz. — Fräul. *Lind* sang die Arie: „I tuoi frequenti palpiti" aus Niobe von *Pacini*, die Arie der Donna Anna: „Ich grausam, o mein Geliebter," die beiden Cavatinen von *C. M. v. Weber*: „Glöcklein im Thale" aus Euryanthe, und „Und ob die Wolke sie verhülle" aus dem Freischütz, und zum Schluss *Mendelssohn's* Lied „An Suleika" und drei schwedische Nationallieder. Ueber ihre hohe Künstlerschaft und den wahrhaft bezaubernden Eindruck, welchen ihr Vortrag auf jeden Laien nicht minder, wie auf alle wahren Kunstkenner machen muss, sprachen wir uns bereits in Nr. 50 des Jahrgangs 1845 dieser Zeitung ausführlicher aus, und es bedarf daher hier nur einer Bezugnahme auf unser damaliges Urtheil, um die vollständige Befriedigung zu bezeichnen, die uns die ausgezeichneten Leistungen der Künstlerin jetzt abermals gewährt haben. Vereinigte sie in der Arie von *Pacini* die glänzendste Bravour, welche die hohe technische Vollendung ihres Gesanges auf's Neue bekundete, mit einer ausserordentlichen Sauberkeit und Zartheit des Vortrags, und boten in diesem Stücke besonders die originellen und geschmackvollen Verzierungen, mit denen sie die an sich bedeutungslose Composition durchflocht, reiches Interesse, so ergriff die tiefe Empfindung und geistreiche Auffassung, welche sich in der Arie aus Don Juan aussprach, wiederholt und mächtig die Zuhörer. Als besonders anziehend und wahrhaft erhebend müssen wir aber den Vortrag der beiden *Weber*'schen Cavatinen bezeichnen. Das jungfräuliche Liebessehnen der Euryanthe und das kindlich-fromme, ergebungsvolle Gottvertrauen der Agathe wurde von Fräul. *Lind* mit einer Wahrheit und Innigkeit wiedergegeben, die gewiss auf Alle eine tiefe und nachhaltige Wirkung nicht verfehlte; Referenten wird der Eindruck dieser Stücke unvergesslich bleiben. Wie gelungen die gefeierte Künstlerin ihre Virtuosität, ja ihre ganze Individualität in kleinere Gesangstücke, namentlich in Nationallieder überzutragen versteht, mit welcher Meisterschaft sie ihre Kunstbildung in kleinen anspruchslosen Bildern concentrirt, erwähnten wir schon in unserem früheren Berichte. Auch an diesem Abende riss sie das Publicum mit dem reizenden *Mendelssohn*'schen „Ach um deine feuchten Schwingen" u. s. w. und den schwedischen Liedern zu stürmischem Beifalle hin. Von den letzteren waren uns zwei bereits von der letzten Anwesenheit der *Lind* her bekannt, und nur eines neu, das besonders durch kecke Septimensprünge und eine eigenthümliche Heiterkeit hervortritt. — Die Erfolge, die Fräul. *Lind* mit ihren ausgezeichneten Leistungen errang, übertrafen wo möglich noch die, welche ihr erstes Auftreten unter uns begleitet hatten. Jedesmal beim Erscheinen auf dem Orchester von Applaus empfangen, erhielt sie nach jedem ihrer Vorträge anhaltende und reiche Beifallsbezeugungen, die sich sogar in mehrmaligem Hervorruf äusserten. — Leider konnte der Wunsch ihrer zahlreichen hiesigen Verehrer, Tags darauf ein zweites Concert von ihr veranstaltet zu sehen, nicht in Erfüllung gehen, da anderwärts eingegangene Verpflichtungen ihre sofortige Abreise nöthig machten.

Ein grosses Verdienst um das Publicum erwarben sich hiernächst die Herren GMD. *Mendelssohn Bartholdy* und CM. *David*, von denen der Erstere nicht nur das Accompagnement sämmtlicher von Fräul. *Lind* vorgetragenen Piecen bereitwillig übernommen hatte, sondern auch mit der an ihm bekannten Vollendung *Beethoven's* Sonata quasi una fantasia, Op. 27, Nr. 1, Letzterer aber eine eigene Compnsition, Variationen über das „Lob der Thränen" von *Fr. Schubert*, spielte. Vereint erfreuten uns Beide mit der höchst gelungenen Ausführung der G dur-Sonate von *Beethoven* für Pianoforte und Violine, Op. 30, Nr. 3, und eine willkommene Ueberraschung bereitete der Versammlung die anwesende Frau Dr. *Clara Schumann* durch den Vortrag zweier *Mendelssohn*'schen Lieder ohne Worte (Heft VI, Nr. 1 und 6) und eines von ihr selbst componirten Scherzo.

Dass auf solche Weise der erwähnte Abend ein in seltenem Grade genussreicher wurde, bedarf keiner Versicherung, und Leipzigs kunstsinnige Bewohner wer-

Digitized by Google

den sich desselben noch lange mit Dank und Freude erinnern. *L. R.*

Feuilleton.

Am Palmsonntage wurde in Dresden in dem grossen Concerte, das jedesmal an diesem Tage stattfindet, *Beethoven's* Christus am Oelberge und dessen neunte Symphonie (D moll, mit den Chören) aufgeführt, ersteres Werk unter *Reissiger's*, das zweite unter *Richard Wagner's* Leitung. Der Letztere hatte zum besseren Verständnisse der Musik ein Programm drucken lassen, welchem Stellen aus *Goethe's* Faust zum Grunde lagen.

Am 13. April wurde in Frankfurt a. M. des dortigen Musikdirectors *Heinrich Neeb* neue Oper: „Die schwarzen Jäger" zum ersten Male aufgeführt und beifallig aufgenommen, obwohl man die Musik wegen des fast ausschliesslich vorwaltenden lyrischen Characters etwas monoton fand. Das Buch nimmt seinen Stoff aus dem Zuge des *Lützow'schen* Freicorps; auch kommt das bekannte *Körner-* und *Weber'sche*: „Was glänzt dort vom Walde im Sonnenscheio" in der Oper vor.

Ankündigungen.

Neue Musikalien

im Verlage von **Siegel & Stoll** in Leipzig.

Cherubini, Onv. „La Panition" p. Piano à 4 ms. 20 Ngr.

Marx, A. B., In der Frühe, von Goethe, für 2 Soprane, Alt, Tenor und 2 Basse und Pfte ad lib. Op. 20. Partitur u. Stimmen. 1 Thlr. 7½ Ngr.

Mozart, W. A., Auswahl der schönsten Arien aus Mozart's Opern, mit Pfte. Partitur ital. u. deutsch. Lief. II. Gesänge für Sopran oder Tenor. 1 Thlr. 20 Ngr. Lief. III. Gesänge für Bass. 1 Thlr. 5 Ngr. Lief. IV. Gesänge für Bass. 1 Thlr.

(Jede Arie ist auch einzeln erschienen.)

Spohr, Louis, Concert-Onverture im ernsten Style, Op. 126, für grosses Orchester. 3 Thlr. 7½ Ngr.

— — Dieselbe in Partitur. 1 Thlr. 20 Ngr.

— — Dieselbe zu 4 Händen. 25 Ngr.

Ferner erschien:

Horak, W. E., Die Mehrdeutigkeit der Harmonieen nach leicht fasslichen aus der harmonischen Progression entlehnten Grundsätzen bearbeitet. *Ein unentbehrliches Supplement zu jeder Harmonielehre.* 15 Ngr.

Zweckmässige Verbindung der Physharmonika mit einem Pfeifenwerk.

Es ist als bekannt und von vielen Seiten anerkannt vorauszusetzen, dass die wiederholten Versuche des rühmlich bekannten Verfertigers musikalischer Instrumente, *C. F. Uhlig* in Chemnitz, den Mechanismus der so beliebten Physharmonika zu vervollkommnen, von schönen Erfolgen gekrönt wurden. Der beschränkte Gebrauch dieses ansprechenden Instrumentes ist dadurch bedeutend erweitert, dass, wenn sonst nur langsame Sätze darauf vorgetragen werden konnten, man nun auch solche von raschem Zeitmasse mit Deutlichkeit darauf spielen, Passagen, Triller u. s. w. anwenden kann, was früher unmöglich war.

Der Zweck dieser Zeilen ist aber, die zahlreichen Freunde dieses gesangreichen Instrumentes mit einer neuen und wohl glücklichen Idee *Uhlig's* bekannt zu machen, welche durch bereits verwirklicht hat, indem er an einer bereits fertigen Physharmonika ein kleines Pfeifenwerk von 4½ Octaven angebracht hat. Der mitunter doch etwas scharfe Tonklang der Physharmonika wird durch die Verbindung mit dem Flötenwerk edler, kräftiger, runder, besonders in den höheren Tonlagen. Durch den leisen Druck einer Feder kann das Pfeifenwerk mitklingen, eben so schnell und unbemerklich aber auch wieder verstummen gemacht werden. Durch die Verbindung aber erhält es eine Kraft, die es vollkommen dazu eignet, bei religiöser Versammlung kleinerer Gemeinden, welche oft in Sälen gehalten werden müssen, die Stelle der Orgel zu ersetzen.

Durch Anfügung der einfachen Pfeifenreihe, welche vermittelst einer höchst einfachen Einrichtung von jedem, der ein nur einigermassen musikalisches Ohr hat, leicht rein gestimmt werden kann, ist der äussere Umfang des Instrumentes nur sehr unbedeutend vergrössert; es bleibt leicht transportabel, nimmt wenig Raum ein, und die Spielart ist nicht im Geringsten durch die Verbindung verändert oder erschwert. Die Töne sprechen prompt und kräftig an, und das Ganze wird, bei einigermassen angemessenem Vortrage des Spielers, seine Wirkung erproben.

Herr *Uhlig* wird in bevorstehender Leipziger Ostermesse ein derartig construirtes Instrument öffentlich ausstellen, wo jeder Musikfreund sich von dem, was vorstehend darüber und über die Brauchbarkeit desselben gesagt ist, überzeugen kann.

Chemnitz, im April 1846. ***Dr.* Römisch.**
J. G. Kunstmann.

Aufnahme von Zöglingen
in die Instrumentalschule des Prager Conservatoriums.

Die Aufnahme erfolgt im Laufe dieses Sommers, und zwar für folgende Instrumente: Violine, Violoncell, Contrabass, Flöte, Hoboe, Clarinette, Fagott, Waldhorn, Trompete und Posaune.

Der Lehrcurs danert sechs Jahre und der Unterricht umfasst, nebst einem der genannten Instrumente, auch noch die Theorie der Musik und die zur allgemeinen Bildung nöthigen Literärgegenstände.

Anmerk. Dieser gesammte Unterricht wird allen Inländern unentgeltlich ertheilt. Ausländer haben ein jährliches Schulgeld von 30 Fl. Conv.-M. in halbjährigen Anticipatraten zu entrichten.

Nähere Anskünfte über die Einrichtung der Instrumentalschule und die Erfordernisse zur Aufnahme in dieselbe können mündlich oder mittelst frankirter Briefe bei dem Institutsdirector Herrn *Joh. Friede. Kittl* (Altstadt No. 968) oder bei dem Institutsaufseher Herrn Professor *Anton Eiser* (Altstadt No. 234) eingeholt werden.

Prag, im Monat März 1846.

Von der Direction des Vereines zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen.

Offene Capellmeister-Stelle.

Ein englisches Regiment in Ostindien sucht einen Capellmeister. Hauptbedingungen sind: guter Künstler und solider Character. Der fixe jährliche Gehalt ist 180 Louisd'or. Man verlangt, dass der Betreffende entweder englisch oder französisch spreche. Musikdirector *Kurz* in Neuchâtel in der Schweiz gibt nähere Auskunft. Unfrankirte Briefe bleiben unberücksichtigt.

Im Einverständniss mit Herrn Capellmeister *Julius Benedict* zeigen wir hierdurch an, dass das Eigenthumsrecht von dessen Oper: „Der Alte vom Berge" an die *Hallberger'sche* Verlagshandlung in Stuttgart übergegangen ist.

Leipzig, den 18. April 1846.

Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten April. **Nr. 17.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Cassel. (Beschluss.) Aus Berlin. Die neue Ausgabe der Compositionen für die Orgel von J. S. Bach, im Bureau de Musique von C. F. Peters, betreffend. — *Ankündigung.*

Recensionen.

Für Pianoforte ohne Begleitung.

1) *Leopold de Meyer:* Le Carneval de Venise. Op. 31. Mainz, Schott.

2) — —: L'Elisire d'amore. Op. 32. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

3) — —: Fantaisie orientale. Op. 38. Ebendaselbst.

4) — —: Les Hirondelles. Fantaisie. Op. 41. Ebendas.

Der Componist vorgenannter Werke sorgt als Virtuos zunächst für seinen Bedarf. Er gibt uns keine Musikstücke, welche, wenn nicht lediglich, so doch hauptsächlich auf sich selbst gegründet, in sich ihren Werth und durch sich ihren Erfolg haben, sondern solche, die bei einem allgemeiner verständlichen und gefälligen Inhalte zur Erlangung der beabsichtigten Wirkung durchaus eine überwiegende glänzende Zugabe Seitens des Spielers verlangen, und, dafür dankbar, auf diesen selbst den Dank der Zuhörerschaft zurückfallen lassen. Der Grund und die Rechtfertigung für das Erscheinen solcher Werke und in so grosser Zahl liegt in der Richtung, welche das neuere Virtuosenwesen, und in der Wendung, welche die Einrichtung der Conecrte in letzter Zeit hat nehmen müssen. — Von den obengenannten Saloncompositionen hat uns die „Fantaisie orientale" am Meisten gefallen; die Eigenschaften einer Saloncomposition in sich vereinigend gleich den übrigen, übertrifft sie dieselben an Mannichfaltigkeit der Tonfiguren. — In welchem Verhältnisse „Der Carneval von Venedig" zu den gleichnamigen Scherzen von *Paganini* und *Ernst* steht, können wir nicht angeben, da wir die Composition von keinem der so eben genannten Meister selbst gehört, sondern nur durch die zweite und dritte Hand kennen gelernt haben. Obgleich wir es bezweifeln, dass es dem Pianoforte möglich sei, das launige, neckische Bild südlicher ungebundener Lebenslust in gleicher Frische und Lebendigkeit und mit gleich komischer Wirkung wiederzugeben, wie die an Mitteln um so reichere Violine, so halten wir doch unser Urtheil hierüber so lange zurück, bis wir es von Herrn Leopold de Meyer selbst gehört haben. —

5) *Joachim Raff:* Impromptu brillant. Op. 9. Leipzig, Breitkopf et Härtel. Eigenthum der Verleger. Pr. 25 Ngr.

Dieses Impromptu gefällt uns mehr, als die uns früher bekannt gewordenen Compositionen des Herrn Raff; es zeichnet sich vor ihnen durch fliessende und anmuthige, nicht mit überschwänglichem Passagenwerke verbrämte Melodie vortheilhaft aus. Nur Seite 10 und 11, wo die in beiden Händen durch Octaven verdoppelte Melodie canonisch mit dazwischen liegender Begleitung auftritt, erscheint etwas schwülstig und macht einen weniger günstigen Eindruck, als der übrige Theil des Stücks. Nun, der Schlussgalopp wird Alles wieder in's Gleichgewicht bringen und die Füsse zum Tanzen, die Hände zum Klatschen in Bewegung setzen! —

6) *Fr. Kalkbrenner:* 3 Polkas originales, Lälia, Anita, Mariquita. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Eigenthum des Verlegers. Preis 15 Ngr.

7) — —: Fantaisie brillante sur la Barcarolle. Op. 176. Ebendaselbst. Preis 25 Ngr.

Die Polkas sind artige Kleinigkeiten, nicht mit dem allerneuesten Glanzfirniss überzogen, und nicht ausgespickt mit frivolen Vorhalten, dafür aber mit harmlosem Frohsinn gewürzt und zu geselliger heiterer Spiel- und Tanzunterhaltung geeignet. — Die Fantasie ist ein in der bekannten Weise des berühmten Virtuosen geschriebenes Bravourstück, unterhaltend für die Zuhörer und dankbar für den Spieler, an dessen Fertigkeit es keine übertriebenen Forderungen macht. —

8) *S. Thalberg:* Décameron. Fantaisie sur des thèmes de l'Opéra: Le Pré aux Clercs. Op. 57. No. 3. Leipzig, Breitkopf et Härtel. Eigenthum der Verleger. Preis 25 Ngr.

9) — —: Grand Caprice sur la marche de l'apothéose de H. Berlioz. Op. 58. Ebendaselbst. Preis 1¼ Thlr.

10) — —: Barcarolle. Op. 60. Ebend. Preis 25 Ngr.

Opus 57 ist die dritte Nummer einer aus zehn Heften bestehenden Sammlung weniger schwieriger Tonstücke, welche der berühmte Claviervirtuos als vorbereitende Schule für das Studium seiner grösseren Compositionen geschrieben hat. Das vorliegende Stück, eine Fantasie über einige bübsche Themen aus Herold's bekannter Oper: „Le pré aux clercs," ist gefällig genug, um den jüngeren Spieler zur Uebung zu reizen, gewährt aber auch andererseits hinlängliche und interessante Beschäftigung, um auch dem schon Geübteren Stoff zu angenehmer Un-

Digitized by Google

terhaltung zu bieten. — Op. 60, eine Originalcomposition, hat mit den meisten Thalberg'schen Werken das gemein, und zeichnet sich mit dieser vor denen anderer neuerer Componisten dadurch vortheilhaft aus, dass selbst die grössten Schwierigkeiten den Spieler nicht zurückschrecken, sondern zu fortwährender Uebung ansporuen, weil die Mannichfaltigkeit, zum Theil auch die Neuheit der Tonfiguren die Aufmerksamkeit und das Interesse fesselt und das Claviermässige der Passagen das aus dem eben angeführten Grunde nicht mehr trockene Studium erleichtert, indem die glänzende Wirkung die Mühe des Spielers dankbar lohut. Dabei erscheinen bei Thalberg jene gesuchten, nach Effect haschenden und dabei doch entsetzlich kalten Harmonieenwechsel selten, wenn sie nicht ganz fehlen; zugleich vermeidet er die hässlichen Zusammenklänge von allerhand gehäuften Misstönen, welche wohl andere Virtuosen in grossartiger Nichtachtung der gesunden Ohren ihrer Zuhörer und aus Mangel an Geschick in der Gestaltung der Tongruppen zum Besten geben. In dieser letzten Beziehung ist Thalberg Meister; die einzelnen Tonfiguren erscheinen bei ihm in sich fertig und äusserlich gerundet. Da ist nichts Eckiges und Beleidigendes; jede Note ist mit Bedacht niedergeschrieben. Weniger ist zuweilen das Verhältniss der einzelnen Theile zum Ganzen gelungen; man vermisst hier und da die rechte Steigerung und Vermittelung zwischen Anfang und Ende. Diese letzte Bemerkung findet jedoch auf die Barcarolle keine Anwendung. Die Vertheilung der einzelnen Partieen ist hier sehr geschickt getroffen, und auch die hervortretendsten Stellen lassen die Beziehung auf eine nothwendige Folge nicht vergessen. Es arbeitet demnach das ganze Tonstück auf einen Schlusspunct hin. Die dem Ganzen zu Grunde liegenden Melodieen sind einfach, ansprechend und ausdrucksvoll, ohne Gezierheit; die ihnen beigegebeneu, sie umspielenden Tonfiguren sind gewählt und brillant. — Opus 58. Der Marsch aus H. Berlioz Apothéose ist der Vorwurf, welchen sich der Componist gewählt. Schon hieraus lässt sich erkennen, dass derselbe in einem gewissen Sinne kein Salonstück, wenn auch ein Bravourstück schreiben wollte. Einer Saloncomposition würde wohl das Gefällige nicht fehlen dürfen; Berlioz' Marsch trägt aber Nichts von dem an sich, was man gefällig nenut; dagegen ist der ernste, grossartige Character hervortretend. Thalberg's Composition, welche das Thema des Marsches nur selten verlässt, im Gegentheil dasselbe theils ganz, theils in abgebrochenen Sätzen fast ununterbrochen festhält, musste natürlicherweise die Eigenschaften des Ernsten und Grossartigen ebenfalls zu den ihrigen machen. So passt das Werk mehr zum Gebrauch im Zimmer und zum Vortrag vor kleineren und solchen geselligen Zirkeln, welche mit einem inneren Interesse an der Musik eine nicht unbedeutende Fertigkeit im Clavierspielen selbst verbinden und somit im Stande sind, die Leistungen Beider, des Componisten und des Spielers, zu würdigen. Was wir bei der vorangezeigten Barcarolle im Allgemeinen und nicht auf diese bezüglich erwähnten, ein gewisser Mangel der Thalberg'schen Compositionen in der Abrundung des Ganzen, bei aller Genauigkeit und Sorgfalt in der Ausführung des Einzelnen, findet bei der gegenwärtigen seine Anwendung. Ein Hauptgrund davon scheint uns in dem späten Auftreten des Marsches selbst, in der ihm eigenen Gestalt und Vollständigkeit zu liegen; der mit Berlioz' Composition nicht vertraute Zuhörer — und deren gibt es vor der Hand keine geringe Anzahl! — erhält den Faden nicht früh genug, der ihn durch das ganze Stück leiten soll, und wird somit behindert, sich zeitig zurecht zu finden. Diesen Mangel, den das Werk indessen mit anderen gemein hat, abgerechnet, glauben wir dasselbe als eines der besten von Thalberg und auch für solche Spieler als brauchbar und empfehlenswerth bezeichnen zu dürfen, welche bei regem Sinne für die grossartigen Tonschöpfungen unserer Meister nicht zu absoluten Gegnern der Virtuosencompositionen geworden sind, sondern das Gute überall gelten lassen, wo sie es finden. —

Für Orgel.

1) Präludien und Fugen für die Orgel. Aus den Compositionsversuchen der vom Vereine der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Böhmen gegründeten Prager Organistenschule. Herausgegeben von dem leitenden Ausschusse dieses Vereines. Erstes Heft. Prag, J. Hoffmann. Eigenthum des Verlegers.

Der leitende Ausschuss des Vereins der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Böhmen gibt, „von dem bewährten Grundsatze geleitet, dass kein pädagogisches Mittel erfolgreicher wirkt, als ein unter den Schülern entzündeter Wetteifer für bessere Leistungen," eine Anzahl von austretenden Zöglingen der Prager Organistenschule während des zweiten Jahrescursus über aufgegebene Themen gearbeiteter Präludien und Fugen, und wünscht dadurch, neben der Aufmunterung für die Schüler, zugleich auch dem Publicum Rechenschaft abzulegen von den Ergebnissen des Wirkens der Anstalt. An Arbeiten, welche eben nur als Schülerarbeiten angesehen sein wollen und auf eine höhere Vollendung, wie sie nur der Meister seinen Schöpfungen zu geben vermag, keinen Anspruch machen, ist man berechtigt, nur mässige Forderungen zu stellen, und in ihnen weniger etwas Geleistetes, als vielmehr etwas Versprechendes und Hoffnungen Verheissendes zu sehen. Von diesem Standpuncte aus betrachtet, haben uns die Sätze, einer mehr, der andere weniger, erfreut. Trifft man auch hier und da auf eine unbeholfene Wendung, eine ungeschickte Stimmenführung; erscheinen auch die wenigsten der Sätze in sich abgerundet und in dem Einzelnen verhältnissmässig entwickelt, weil die Verfasser, um ja nicht zu wenig zu geben, in den entgegengesetzten Fehler verfallen sind, so sind das eben Mängel, die jede Schülerarbeit an sich tragen wird und die erst mit gewonnenem reiferem und strengerem Urtheile nach und nach verschwinden werden. Auf der anderen Seite offenbaret sich in allen ein anerkennenswerther Fleiss, eine im Betracht der kurzen Zeit nicht unbedeutend zu nennende technische Ausbildung, und eben so lässt sich daraus auf einen gewissen Grad erlangter mechanischer Fertigkeit schliessen. Die Verfasser dürfen unbedingt nun zu höheren Studien übergehen. Wir empfehlen ihnen dazu eines Theiles ein möglichst enges

Digitized by Google

Anschliessen an Andere: ernstes und sorgfältiges Aneignen der Werke unserer classischen Orgelmeister; anderen Theiles aber eine entschiedene, von fremdem Einflusse unabhängige Haltung bei der Abfassung eigener Compositionen. In wie weit die Schüler eine Fertigkeit im selbstständigen Schaffen erlangt, lässt sich aus dem vorliegenden Hefte, welches nur Arbeiten über „aufgegebene" Themen enthält, nicht abnehmen. Ein aufgegebenes Thema wird einen Schüler immer in Befangenheit versetzen, sein Thätigkeit lähmen, ihn an freier Bewegung hindern, und somit seine Production niederhalten; denn es ist durchaus nicht leicht, den musikalischen Gedanken eines Anderen vollkommen zu seinem eigenen zu machen, und je mehr das ein Schüler kann, desto näher ist er der Meisterschaft. Kommt nun aber noch ein unbedeutendes und gewöhnliches Thema hinzu — und es sind deren einige in dem in Rede stehenden Hefte zu finden —, so muss natürlicher Weise die Arbeit um so mehr leiden, ohne dass man dem Verfasser darum einen begründeten Vorwurf machen kann. Vielleicht bringt das zweite Heft der jedenfalls interessanten Sammlung auch freie Arbeiten der Zöglinge, und setzt uns somit in den Stand, über deren eigenes Schaffungsvermögen, also über ihren natürlichen Beruf, ein sicheres Urtheil zu bilden. —

2) *Adolph Zabrodsky:* Sechs leichte Präludien. Prag, Johann Hoffmann. Eigenthum des Verlegers. Preis 40 Kr. Conv.-Münze.

Wie die Ueberschriften einiger Nummern erkennen lassen, sind diese Präludien geschrieben, um bei dem katholischen Gottesdienste benntzt zu werden. Nur seltener tritt ein katholischer Organist mit Orgelcompositionen hervor, während protestantische Organisten den Musikalienmarkt mit oft sehr gewöhnlicher Waare überschwemmen. Es erschien uns daher das vorliegende Werk um so interessanter und wichtiger; leider können wir nicht hinzufügen: werthvoller. Ueber den allgemeinen Character der zu besprechenden Präludien wird der geehrte Leser selbst urtheilen können, wenn wir ihm sagen, dass ein zum Gebrauche bei der Wandlung, dem erhabensten und bedeutungsvollsten Momente des katholischen Gottesdienstes, bestimmter Satz im „freien Styl" geschrieben und mit allerhand modernen und süssen Zuthaten gespickt, im Uebrigen aber eben so leer ist, wie die anderen, nicht im freien Style geschriebenen, in Form und Inhalt gleich dürftigen Sätze. — Das Heft enthält Nichts, was sein Erscheinen in der Oeffentlichkeit rechtfertigen könnte.

3) *A. Hesse*: Fantasie. Op. 76. Berlin, Bote und Bock. Eigenthum der Verleger. Preis ½ Thlr.

4) — —: Sechs Orgelstücke, Herrn *Julius Seidel* u. a. w. gewidmet. Op. 77. Ebendaselbst.

Die Fantasie enthält nach einer Einleitung, Adagio pomposo, ein sanfteres Andantino, an welches sodann eine ziemlich ausgedehnte Fuge sich anschliesst. Das Andantino enthält keine besonders hervortretenden Züge, dagegen ist Einleitung und Fuge bei rechtem Vortrage gewiss von glänzender, wenn auch nicht gerade tiefer gehender Wirkung. Tiefsinnige Combinationen haben wir nicht bemerkt. Wir sind jedoch weit entfernt, hieraus einen Vorwurf für das Werk herzuleiten, und wollen damit nur auf den daraus hervorgehenden Vorzug grösserer Verständlichkeit für Spieler und Zuhörer hinweisen. Haben wir einen Tadel besonders hervorzuheben, so ist es der, dass durch vielfache Verdoppelungen angenscheinlich zu sehr auf einen blos äusseren Effect hingearbeitet wird. — Das Werk ist Herrn Musikdirector A. W. Bach gewidmet. — Op. 77, für den Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste, wie für den Unterricht bestimmt — wodurch es in der letzteren Beziehung vor unzähligen anderen Orgelcompositionen etwas voraushaben soll, ist uns nicht klar geworden — enthält sechs brauchbare, gut gearbeitete, durch eine besondere Eigenthümlichkeit indessen nicht ausgezeichnete Sätze, welche wir lohen würden, wenn sie von einem Componisten geschrieben wären, der sich eines weniger bedeutenden und ausgebreiteten Rufes erfreute, als Herr Hesse. —

5) *A. G. Ritter:* Die Kunst des Orgelspiels. Erfurt, W. Körner.

Die vier bis jetzt erschienenen Lieferungen enthalten die Beschreibung der Construction der Orgel und was damit zusammenhängt (als z. B. die Abhilfe vorkommender Störungen im Mechanismus), ferner die Geschichte der Orgel, und eine Anzahl zwei- und dreistimmiger Uebungen für die Hände, mit genauer Bezeichnung der Applicatur. Nach Vollendung des Werkes, das bei aller Gedrängtheit einen nicht unbedeutenden Umfang einnehmen wird, folgt eine ausführlichere Besprechung desselben. —

A. B. C.

Nachrichten.

Cassel. (Beschluss.) Das dritte Abonnementconcert, am 2. Februar, wurde mit *N. W. Gade's* Ouverture „Nachklänge aus Ossian" eröffnet. Zwar haben schon frühere gute Aufführungen des Werkes uns die mehrfachen Schönheiten desselben erkennen lassen, doch ist uns bisher noch keine in allen einzelnen Theilen so gelungen, wie die letztere, erschienen. Nicht nur war das Zusammenspiel im Ganzen sehr erfreulich, sondern auch die einzelnen Gedanken wurden sinnig und geschmackvoll hervorgehoben und selbst die kleinsten Theile nach ihrer wahren Bedeutung erfasst und auf wahrhaft anmuthige Weise dargestellt. Darauf sang Fräul. *Eder* eine Arie von *Donizetti*. Die Composition verschaffte der Künstlerin Gelegenheit, ihre Kehlfertigkeit und manche andere Eigenthümlichkeiten ihrer Gesangsweise zu entwickeln, welche bei dem grösseren Publicum vielen Anklang findet und der Sängerin auch diesmal wieder den gewohnten Beifall gewinnen half. Nach Fräul. *Eder* machte sich uns Herr *Zimmermann* durch den Vortrag eines Concertino für Horn von *Ulrich* auf recht vortheilhafte Weise bekannt. Er behandelte sein Instrument mit rühmenswerther Sieberheit, Leichtigkeit und Zartheit und erhielt verdiente Anerkennung. Ferner sang Herr *Kirieg* (neu engagirt) zwei Lieder mit Pianofortebegleitung von

Digitized by Google

Proch und *Marschner* und verwendete auf den Vortrag derselben eine rühmliche Aufmerksamkeit. Herr *Hilf* spielte Variationen für die Violine über ein Thema von *Mozart*, componirt von *F. David*. Wir haben uns über die rühmlichen Leistungen des achtungswerthen Virtuosen schon früher in diesen Blättern näher ausgesprochen. Sein Spiel war auch diesmal wieder vorzugsweise brillant und tonreich, sein Vortrag sicher, lebendig und geschmackvoll. Als Schlussstück des Concertes folgte die Sinfonie militaire von *Ferd. Ries*, deren Ausführung von Seiten unseres Orchesters unter *Spohr's* trefflicher Leitung wir als eine gelungene bezeichnen dürfen. Obwohl ein grosser Theil des hiesigen Concertpublicums sich mit der Wahl dieser, wenn gleich seltener zur Aufführung gelangten, doch schon bekannten Symphonie nicht vollkommen einverstanden erklärte, so kann doch nicht geleugnet werden, dass das Tonwerk, auf dessen besondere Bezeichnung „militaire" vornämlich der letzte Satz hinweist, eine sehr schätzenswerthe Composition ist, deren erster und dritter Satz uns als die werthvollsten erscheinen.

Das Programm des am 25. stattgefundenen vierten Abonnementconcertes enthielt zum grösseren Theile für uns noch unbekannte Tonwerke. Die erste Aufführung erlebten nämlich die Arie: „Non più tutto ascoltai" für Sopran mit obligater Violine aus „Idomeneo" von *Mozart*, gesungen von Fräul. *Molendo* und begleitet von Herrn *Hilf*; das Octett für Violine, zwei Violen, Violoncell, Contrabass, Clarinette und zwei Hörner von *Spohr*, vorgetragen vom Componisten und den Herren *Deichert*, *Weidemüller*, *Rinoop*, *Brand*, *Neff*, *Meinecke* und *Zimmermann*; und eine Symphonie von *Wichmann*. Ausserdem hörten wir noch die Ouverture zu „Lodoiska" von *Cherubini*, und Adagio und Polonaise für Fagott von *Jacobi*, geblasen von Herrn *Kuhlmann*. Die Ausführung der genannten Solopiecen war eine lobenswerthe und fand allgemeine Theilnahme. Die werthvollste Production dieses Concertabends war *Spohr's* Octett, bei welcher sich der Componist, wie schon oben angeführt, zu unserer wahren Freude selbst betheiligt hatte und uns den Werth seines höchst ausgezeichneten doppelten künstlerischen Talentes recht lebhaft empfinden liess. Vermochten auch die anderen bei dem Vortrage der interessanten Composition noch beschäftigten Künstler nicht alle bedeutenderen Schwierigkeiten ihrer Parte mit gleicher Leichtigkeit zu überwinden, so waren sie doch alle bemüht, das Beste zu leisten, und die Production im Ganzen war von schönstem und nachhaltigstem Effect. In Rücksicht auf das Tonwerk selbst, welches einer früheren Periode aus *Spohr's* musikalischem Wirken angehört, und das wir sowohl wegen der Verknüpfung der Motive als auch wegen der Benutzung der Instrumente vorzugsweise lehrreich nennen möchten, haben wir zu bedauern, dass uns dasselbe erst jetzt vorgeführt worden ist. Die Symphonie von *Wichmann*, welche dem Vernehmen nach hier die erste Aufführung erlebt hat, ward mit entschiedenem Beifalle aufgenommen. Auch Referent kann mit voller Ueberzeugung in das Lob des grösseren Publicums einstimmen und versichern, dass in neuerer Zeit nur selten ein Erstlingswerk dieser Art und von solchem Umfange bei allen wahren Kunstfreunden ein so allgemeines Interesse zu erregen vermochte. Damit soll keineswegeu geleugnet werden, dass auch diese erste Symphonie des wohl noch jungen Componisten an manchen, soleben Erstlingsproducten in der Regel eigenthümlichen Schwächen leidet, wie z. B. an dem Mangel einer genügenden Entwickelung und namentlich einer mehrstimmigen Durchführung der Hauptmotive und deren Folgesätze, die billigerweise um so mehr im Voraus erwartet werden kann, wenn zum Darstellungsmittel der musikalischen Gedanken das grosse Orchester gewählt wird, dessen reiche Mittel bekanntlich eine so vielfach verschiedene Anwendung zulassen. Die Gedanken der Symphonie sind zwar nicht eigentlich originell, aber an sich schön und ungekünstelt, dabei durch eine geschmackvolle Harmonisirung, wie auch durch eine vollkommen angemessene Instrumentation, die dem Referenten nur in dem letzten Satze des Werkes zu anhaltend kräftig erscheint, ansprechend und recht wirksam gemacht. Und gerade diese in mehrfacher Beziehung angemessene, mit Ueberlegung und Geschmack gewählte Einkleidung der Gedanken führt eine eben so sichere, als allgemeine und meist wohlthuende Wirkung herbei. Fehlen nun auch der Symphonie des Herrn *Wichmann*, wie derartigen Tonschöpfungen jüngerer Componisten überhaupt, die werthvolleren kunstreicheren Combinationen und consequentesten Durchführungen, wodurch sich gewöhnlich die Werke erfahrener Meister auszeichnen, so theilt sie doch dagegen fast alle Vorzüge, welche den besseren Erzeugnissen jüngerer Künstler gewöhnlich eigen und besonders bei dem grösseren Publicum von Wirkung sind, namentlich Reichthum der Phantasie, Kraft des Ausdrucks, Lebendigkeit und Mannichfaltigkeit der Bewegung, Wärme des Gefühls, Wahrheit und Innigkeit der Empfindung, Frische und Anmuth des Colorits. Hiermit glauben wir die erste Symphonie des Herrn *Wichmann* hinlänglich empfohlen zu haben.

Auch unsere Dilettantenvereine sind in gewohnter Weise fortwährend thätig gewesen und haben wieder mehrere sehr besuchte Concerte gegeben. Am 10. October v. J. veranstaltete die Liedertafel in der St. Martinikirche ein geistliches Concert, in welchem die Aufführung folgender Piecen von erfreulichem Erfolge begleitet war: 1) Toccata in Fdur für die Orgel von *J. S. Bach*; 2) Choral und Chor für Männerstimmen von *H. Schäffer*; 3) Choraldurchführung von *Rosenkranz*; 4) Arie für Tenor von *Haydn*, gesungen von Herrn *Hagen*; 5) Trio für die Orgel von *A. Hesse*; 6) Psalm 89 für Männerstimmen von *Grosheim*, 7) Präludium und Fuge für die Orgel von *Hesse*; 8) Psalm 97 für Männerstimmen von *B. Klein*; 9) Arie für Bass von *Spohr*, gesungen von Herrn *Foppel*; 10) Variationen für die Orgel von *Hesse*; 11) Schlusschor aus dem Oratorium: „Der verlorene Sohn" für Männerstimmen von *Endter*. Die Nummern 1, 3, 5, 7 und 10 wurden von dem hiesigen Musikdirekter Herrn *Rosenkranz* ausgeführt, die übrigen von Herrn *Endter*, Organist an der hiesigen Kirche hierselbst, auf der Orgel begleitet. — Die Singacademie brachte am 7. November in der St. Martinikirche das *Haydn*'sche Oratorium: „Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze" auf befriedigende Weise zu Gehör. Besonders

Digitized by Google

lobend ist die Ausführung der Chöre unter der Leitung des Herrn *Wiegand*, wie auch das Arrangement des Clavierauszugs für die Orgel von dem hiesigen Organisten Herrn *Herstell* zu erwähnen, welcher die Instrumentalbegleitung des Werkes auf der Orgel übernommen hatte. — Ausserdem haben auch die Privatconcerte des Cäcilienvereins, der Singacademie und der Liedertafel, zu welchen nur einem eingeladenen Auditorium der Zutritt gestattet wird, ihren Fortgang. Den besonderen Dank hiesiger Kunstfreunde haben sich bei diesen Concertaufführungen die beiden erst genannten Vereine in der letzteren Zeit unter Anderem dadurch erworben, dass sie neben Werken von *Händel*, *Haydn*, *Mozart*, *Fesca*, *Spohr* u. A. — wenigstens einem näher befreundeten Kreise von Kunstverehrern — auch wieder eine der neueren Compositionen *Mendelssohn's*, nämlich dessen Hymne für Sopran mit Chor, vorgeführt haben. Mit seltener Liebe haben eben sowohl die Mitglieder der Gesangvereine, als auch das gewählte Auditorium die, wenn gleich nicht umfangreiche, doch höchst ausgezeichnete Composition aufgenommen, und ist dadurch die schon lange gehegte hohe Verehrung für den trefflichen Meister von Neuem und in seltenem Grade vermehrt worden. — Schliesslich erwähnen wir noch einer neuen, zum Theil aus Künstlern, zum Theil aus Dilettanten, und zwar bis jetzt nur aus Instrumentalisten bestehenden musikalischen Gesellschaft, welche sich erst vor Kurzem constituirt hat und deren Zweck vornehmlich dahin geht, classische deutsche Musik zur Aufführung zu bringen und dabei noch insbesondere zur Beförderung der besseren Erzeugnisse vaterländischer Künstler das Möglichste beizutragen. Unser talentvoller Violinvirtuos Herr *J. J. Bott* hat die erste Anregung zur Bildung des Vereines gegeben und sich der musikalischen Leitung mit lobenswerthem Eifer unterzogen. Am 16. Januar kündigte sich der „Musikverein" zuerst durch ein Concert an, in welchem unter *Bott's* Leitung folgende Werke zur Aufführung kamen: Dritte Symphonie von *Spohr*; Concert für die Ventilltrompete von *Krause*, vorgetragen von Herrn *Bossenberger*; zweites Concertino für die Violine von *Spohr*, vorgetragen von Herrn *Wallbrühl*; Fantasie für zwei Clarinetten von *Juan Müller*, vorgetragen von den Herren *Neff* und *Bänder*; Ouvertüre zu der Oper: „Die Genueserin" von *Lindpaintner*. Alle Productionen waren recht erfreulich und lassen uns das beste Gedeihen hoffen. In nächster Zeit sind jedoch keine öffentlichen Productionen des Musikvereines zu erwarten, da Herr *Bott* bereits vor mehreren Wochen einer Einladung zu Concerten nach Hamburg gefolgt ist. *O. K.*

Berlin. Eine weibliche Violoncellistin hatten wir nie gesehen und gehört, obwohl uns vor Jahren in einer Seestadt auf einem Matrosenball ein weiblicher Contrabass schon vorgekommen, der aber nur zwei Saiten hatte, und je nach der Tonart des Tanzstückes in Tonica und Dominante à la timballes gestimmt wurde. Eine Violoncellistin, aus Paris, hübsch und jung, in Berlin „noch gar nicht dagewesen" — das musste auf's Höchste spannen und interessiren. Gelesen hatte man schon viel über die originelle Erscheinung, man hatte sie in den Illustrations de Paris abgebildet gesehen, sie hing, kaum in Berlin angelangt, an allen Bilderläden in einer geschmackvollen Lithographie aus; — man musste sie sehen, — sehen, wie sie den Bass halten würde; das war die Hauptsache. Dem. *Cristiani* gab ein Concert im Saale des Schauspielhauses, ein zweites im Saale der Singacademie und wirkte ausserdem in einigen Hofconcerten mit. Die äussere Erscheinung der jungen Künstlerin machte einen sehr angenehmen Eindruck. Als sie hervortrat, um das Violoncell zu ergreifen, das, melancholisch an einen Stuhl gelehnt, mit seinen langgeschlitzten F-Augen in's Publicum starrte, da richteten sich alle Operngucker und Lorgnon's auf die Virtuosin, und viele im Hintergrunde des Saales Entfernte stiegen auf die Stühle, um zu sehen, wie eine Dame einen Bass halten könne, und wie Dem. *Cristiani* ihn halten werde. Zehn gegen Eins! die Meisten glaubten, es müsse etwas frivol aussehen, indem sie ganz und gar vergessen hatten, dass Dem. *Cristiani* eine Dame sei und für ihren speziellen Zweck ein weithinwallendes Kleid trägt, wodurch alle Contonren des Körpers verschleiert werden, und dass es daher nothwendig weit hübscher und graziöser aussehen muss, wenn eine Dame, als wenn ein Mann das Violoncell zärtlich umkniet.

Was nun die Leistungen der Dem. *Cristiani* anlangt, so schrieb uns ein urtheilsfähiger Musikfreund aus Leipzig: „Man muss von einer französischen Dame freilich nicht deutsches Männerspiel erwarten," und wir fanden diesen Ausspruch späterhin, nachdem wir sie gehört, vollkommen bestätigt. Eine Violoncellvirtuosin kann man Dem. *Cristiani* mit weniger Fug und Recht nennen, als eine geschmackvolle, sentimentale Romanzensängerin auf dem Violoncello. Am Meisten, am Liebsten spielt sie die reizenden innigen Melodieen *Schubert's*, die *Franchomme*, *Batta*, *Offenbach* u. A. m. für dies Instrument arrangirt haben. Der Ton, den Dem. *Cristiani* aus dem Violoncello zieht, ist nicht gross, aber klangvoll und voll Schmelz, ihre Intonation sehr rein, ihr Vortrag geschmackvoll und interessant, so dass viele Sänger von ihr lernen könnten, wie man eine Melodie zu behandeln habe. Auf grosse Schwierigkeiten à la *Servais*, *Romberg*, *Piatti*, *Ganz* u. A. lässt sie sich nicht ein, höchstens auf einige Flageolettöne, wenn sie im Rayon der natürlichen Intervalle eines Dreiklanges liegen, der auf einer leeren Saite des Instrumentes basirt. Die beiden Concerte der jungen anziehenden Künstlerin fanden viel Theilnahme, ihr Spiel günstige Aufnahme; doch glauben wir, dass der Erfolg in jeder Beziehung noch günstiger gewesen sein würde, wenn Dem. *Cristiani* ein kleineres Local gewählt und darin einen Cyclus von Soiréen veranstaltet hätte, da in Räumen, wie die obengenannten (Schauspielhaus und Singacademie), ihre Piano's, ihre säuselnden, binsterbenden Flageoletts für entfernt Sitzende beinahe ganz unhörbar wurden. Der Zustand des Lauschens ist für den Menschen ein höchst gespannter Act des Gehörsinnes, wie der Seele und der gesammten Nerventhätigkeit; er darf deshalb nicht von zu langer Dauer sein, weil der Hörer sonst stumpf und indifferent wird. — Wie man erfuhr, war Dem. *Cristiani* vordem Sängerin, verlor lei-

Digitized by Google

der die Stimme und fing daher etwas spät an, sich dem Studium des Violoncells zu widmen, was sehr zu beklagen ist; denn wir sind überzeugt, dass sie mit der Stimme noch ganz anders gewirkt haben würde, als mit dem Violoncellbogen. Das Refrainlied aus Charles VI. von *Halévy*: „Mort aux Anglais!" singt sie mit wenig Stimme, aber mit einer für jeden Engländer lebensgefährlichen fanatischen Begeisterung.

(Beschluss folgt.)

Die neue Ausgabe der Compositionen für die Orgel von J. S. Bach, im Bureau de Musique von C. F. Peters, betreffend.

Unter obiger Ueberschrift findet sich in Nr. 8 dieser Blätter ein Aufsatz von Herrn Prof. Dr. *Griepenkerl* in Braunschweig, bekanntlich einem der Ordner der genannten Sammlung.

Der Verfasser desselben spricht sich zuvörderst über das Unternehmen und die ihm gespendete Theilnahme aus; ferner wiederholt er den S. 2 der Vorrede zum ersten Band ausgesprochenen Wunsch: „Es möchten alle lebende Kenner *Bach*'scher Orgelcompositionen es nicht verschmähen, ihre vielleicht abweichenden Ansichten auszusprechen und zu begründen," wofür bisher wenig oder nichts geschehen sei. „Das Ziel unserer Bestrebungen" — wird weiter gesagt — „musste ein doppeltes sein, so lag es in der Natur der grossentheils auf historischem Boden stehenden Unternehmung, nämlich: 1) möglichste Vollständigkeit, und 2) vollkommene Richtigkeit, wie weit sie irgend erreicht werden konnten; denn das grosse Bild des Meisters durfte weder mangelhaft noch durch Fehler verunehrt aufgestellt werden. Beide Bestrebungen, wie unvermeidlich sie waren, so viel Zeit und Mühe kosteten sie, und würde sich der Verfasser für die letztere nicht beigesellt haben, hätte er nicht einigermaassen festen Boden durch *Forkel*'s Lehre und langjähriges Studium unter den Füssen gehabt. Aber unfehlbar ist kein Mensch, und besonders bei dem Streben nach Richtigkeit wäre eine freundliche Hilfe zuweilen sehr erwünscht gewesen."

Ich führe diese Hauptpuncte des fraglichen Aufsatzes nur an, weil sie mehr oder weniger die Einleitung zu den nachfolgenden Worten abgeben, die ich mich ungern genöthigt sehe auf den lubalt beregten Aufsatzes auszusprechen. Was veranlasst mich zu dieser Aussprache? Mit leichter Mühe erkennt man eine mitunter höchst unzarte Entgegnung des Herrn Professors auf meine Besprechung des dritten Bandes der Orgelcompositionen *S. Bach's* und eines Orgelconcertes von *Friedemann Bach* in Nr. 4 dieser Blätter; ich fahre daher getrost fort. Die Kritik, äussert sich Herr Prof. *Griepenkerl*, hat uns Mangel an Vollständigkeit nicht vorgeworfen, sie meint vielmehr, wir hätten zu viel, ja Unächtes und einiges nicht Orgelmässige gegeben. Das verständige Denken fordert, nicht gleich ein bisher weniger bekanntes Musikstück für unächt oder nicht für die Orgel bestimmt zu halten, wenn es zufällig den früher aus unvollständiger Uebersicht gebildeten Begriffen nicht entspricht. Man soll vielmehr den vorgefassten Begriff nach erweiterter Umsicht berichtigen, und nicht nach irgend welchem Kunstgeschmack, nach Liebhaberei oder Nebenzwecken auswählen wollen, wo es historische Vollständigkeit gilt.

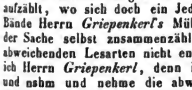
Ich glaube in meinem Aufsatze in Nr. 41 dieser Zeitung vom vorigen Jahre eine hinlängliche Ansicht über *Bach*'sche Kunstwerke gegeben zu haben; ich füge nochmals bei: dass das Studium derselben bis jetzt mir die schönste Lebensaufgabe war, dass meine Verehrung für den gewaltigen Tonmeister unbegrenzt ist; doch, man muss ja nach Herrn *Griepenkerl* den vorgefassten Begriff nach erweiterter Umsicht berichtigen, und nicht nach Kunstgeschmack oder Liebhaberei auswählen wollen. Zu dem ersteren bin ich allezeit bereit, aber im anderen Puncte mag ich es nicht Kunstgeschmack, nicht Kunstliebhaberei nennen, dass ich Sätze, wie die in Nr. 4 der Zeitung getadelten, nicht anerkennen kann; bei allem Streben nach Berichtigung meiner Ansichten, wollen und werden sie mich niemals anziehen; denn an den grössten und edelsten Kunstschöpfungen *Bach's* bin ich heraufgewachsen, und nicht Liebhaberei kann es genannt werden, was mich von denselben abzieht, sondern es dürfte dies vielmehr der Erkenntniss der wahren, ächten Kunst zuzuschreiben sein. Die Sätze durften zwar in einer Ausgabe *Bach*'scher Instrumentalcompositionen nicht fehlen, gehören aber nicht in dessen Orgelcompositionen. Nr. 8 gibt am Schlusse, welcher ohne Pedal geschieht, von des Meisters Willen Kunde; Nr. 10 z. B. ist als Orgelcomposition geeignet, nicht recht feste Gemüther aber zu verwirren, als zu festigen. Und nehmen wir den letzten Satz dafür an, so kann für das Studium der Kunst gewiss kein Vortheil erwachsen. Bilden wir uns zwei Classen von Kunstjüngern, von denen die eine an *Bach's* grossartigen Orgelwerken, selbst die Virtuosenstücke wie z. B. die Dmoll-Fantasie und Fuge im vierten Band inbegriffen, heraugebildet wurde, deren andere aber von vorn herein in Sätzen, wie der vorher angeführte, theils in ihrer Kürze Geeignetes und in ihrer Wunderlichkeit etwas ganz Besonderes findet, so werden die Letzteren, auf *Bach's* Autorität fussend, verderblichen Einflüssen für ihr Schaffen ausgesetzt sein, während die Ersteren, gehorgen unter der Macht ihrer Studien, davon unberührt bleiben. Es hätte bei der Gesammtausgabe auf dem Titel der Zusatz: oder für Clavier mit Pedal, nicht unerwähnt bleiben dürfen; dann klärt sich Manches auf, und der Gegenstand erscheint in seinem rechten Lichte. Der Herr Professor weiss gewiss, dass zu *Bach's* Zeit diese Instrumente sehr häufig waren und sie daher einem *Bach*'schen Geiste zu mannichfachen Compositionen Gelegenheit boten; dies bleibe nie unberücksichtigt, man würde sonst den Meister verkennen. Ich will ferner keineswegs Zweifel erregen durch „können wir auch nichts weiter nachrühmen, als dass sie von *Bach* sein sollen," ich verlasse mich ja auf den Herrn Professor, der gar die unreinen Motive der Verdächtigung eines wohlgemeinten Unternehmens muthmaast, und durch die Autoritäten *Kirebs* und *Kittel*, sogar zum angehenden Recensenten von heute gelangt. Wenn Herr *Griepenkerl* auf diese Autoritäten allein fusst, so ist er auf falschem Wege. Erstlich habe ich armer angehender Recensent (wie der Herr Professor doch Alles so genau weiss!) Herrn *Griepenkerl* zu sagen, dass ich Musiker bin, nicht ein blosser Scribler,

Digitized by Google

und dann, dass als ersterem mir meine Kunstbildung nicht weniger gilt, als sie *Kittel* und *Krebs* war, welche ans besonderen Anlässen so manches *Bach*'sche in ihre abschriftlichen Sammlungen aufgenommen haben können, aus reiner Verehrung für den Meister, um möglichst viel von ihm zu besitzen, ohne dabei die Orgel im Sinne gehabt zu haben. Ich habe hier vergessen, den mit erwähnten *Forkel* in diesen Kreis zu ziehen, glaube ihn aber mit mehr Erfolg am Schlusse nachzubringen. Auf weiter hierher Gehöriges wird auf die Vorrede zum vierten Bande verwiesen, welche ich, als sich auf meine bisherigen Aussprüche beziehend und also den jetzigen mit zufüllend, später theilweise anziehen werde. Vorerst weiter!

Herr *Griepenkerl* beschwert sich bitter über die Kritik, dass sie kein Wort über die bisherigen Lesarten gesagt, sondern tiefes Stillschweigen beobachtet habe. Er erwartet gerade hierin den berufenen Kritiker, spricht von unbegreiflicher, fast unvermeidlicher Schwäche der heutigen Kunstkritik, und was dergleichen mehr ist; unter Anderem noch gnädigst, dass die Redactionen der Zeitschriften sonst die Männer zu finden gewusst hätten, denen solche Werke zur Recension anvertraut werden durften. Da schant der Herr Professor von seiner Höhe höchst ungnädig herunter, ich beobachte aber ebenfalls wieder tiefes Stillschweigen über die verletzenden Aeusserungen, sie rühren mich durchaus nicht.

Jedenfalls hat Herr *Griepenkerl* des Lobes viel erwartet, und fühlt sich, da dies nicht immer im reichen Maasse gespendet wurde, nicht geschmeichelt, wirft daher der heutigen Kritik die liebenswürdigsten Empfehlungsbriefe an den Hals. Ich glaube, die Bemühungen des Herausgebers *Bach*'scher Orgelsachen in Nr. 41 vom vorigen Jahre hinlänglich geschätzt zu haben, und bin bis heute der Meinung, dass die Aufnehmung und Zusammenstellung demselben viel Opfer gekostet haben mögen; aber, frage ich, ist es wohl nöthig und verlangt man es von einem Recensenten, dass er auf die vielfachen, abweichenden Lesarten eingeht und alle verwendeten Quellen aufzählt, wo sich doch ein Jeder nach Anschaffung der Bände Herrn *Griepenkerl's* Mühe und Verständniss von der Sache selbst zusammenzählen kann? Dass mir die abweichenden Lesarten nicht entgangen sind, versichere ich Herrn *Griepenkerl*, denn ich kenne meinen *Bach*, und nehme und nehme die abweichenden Lesarten ohne Weiteres als ächt an, sobald sie mir kunstgemäss erscheinen, so z. B. in der D dur-Fuge im vierten Bande. Mit selbst anscheinenden Kleinigkeiten, die in *Bach*'schen Werken aber manchmal wichtig genug sind, nahm ich es genau; dahin gehört z. B. der Triller in der C moll-Fuge des zweiten Bandes; in der A moll-Fuge ebendaselbst kam mir diese Stelle (S. 63):



in früheren Ausgaben unrichtig vor und ich nahm sie bei *a* stets so: welche Folge auch noch bei *b* beibehalten und dadurch gerechtfertigt wird, aber die neue Ausgabe bestimmte mich nun, die frühere Lesart, wenn sie mir gleich nicht ganz folgerichtig erscheint, festzuhalten und als ächt anzunehmen.

In dieser Beziehung müssen wir uns auf einen Herausgeber verlassen können; sein eigentliches Verdienst bei der Sache ist ja eben nur die Zusammenstellung, Vergleichung und durch Vertrautheit und geprüftes Urtheil erlangte Sicherheit für die möglichst treue Wiedergabe der Tonstücke. Uebrigens leben wir in einer Periode, wo gerade *Bach*'sche Musik wieder empfängliche Herzen findet und mit solch einem empfänglichen Herzen auch von mir angepriesen wurde. Was die vergangene Zeit betrifft, so hat dieselbe Kritiken, und manchmal sogar sehr bittere, über die grössten Künstler aufzuweisen, deren Verfasser gewiss nicht zu den Männern gehören dürften, die Herr *Griepenkerl* für fähig zum Recensententhum halten würde; er möge sich durch Nachlesen überzeugen, was Alles über einen *Gluck*, *Mozart*, *Beethoven* Läppisches, Erbärmliches, über Ersteren selbst von *Forkel*, geschrieben worden ist. —

Die Andeutungen über *Friedemann's* Concert sind zu übergehen, ich wüsste nichts Neues zu sagen.

In der Besprechung der Registratur bei Gelegenheit des dritten Bandes in Nr. 4 d. Bl. will Herr *Griepenkerl* seinen Gedanken nicht wiederfinden können, obgleich ich ihn deutlich genug hingestellt zu haben glaube. Ich gebe daher dessen Worte noch einmal und man beliebe die meinigen damit zu vergleichen. (Die von mir gebrauchte Benennung der Claviere: Oberwerk und Brustwerk, für: Oberwerk und Rückpositiv thut hoffentlich nichts zur Sache, der Gegenstand bleibt derselbe.) Es heisst: „Man könnte das Oberwerk, um auf die einfachste Weise zu verfahren, mit 8- und 4füssigen Stimmen von enger Mensur versehen, das Rückpositiv mit mehren und kräftigeren 8- und 4füssigen Stimmen, und das Hauptwerk mit allen 16-, 8- und 4füssigen starken Stimmen von grosser (weiter) Mensur, doch ohne die Schnarrwerke und Mixturen. Dazu verträgt das Pedal alle 32-, 16- und 8füssige Stimmen, auch die 16füssige Posanne, ja die 32füssige, wenn sie gut ist, doch keine 8füssige Trompete und keine Mixturen."

Nun, meine Herren Collegen im Orgelspiel, was sagen sie hierzu? Müssen sie nicht mit mir so ein sonderbares Pedal sonderbar finden, und meine Ansichten in Nr. 4 gerade nicht falsch heissen? Dass Herr *Griepenkerl* in dem Zusatze, den er als Hauptsache betrachtet wissen will: „wir hoffen übrigens, dass Niemand diese Vorschläge annehmen werde, ohne sie mit den besonderen Eigenthümlichkeiten seiner Orgel zu vergleichen, durch welche sie allerdings unpassend werden können," gerade das zum Verständniss Nöthige ausgelassen findet, meine ich nicht und werden auch andere Leute nicht meinen. Denn eine Orgel, die 32füssige Stimmen, zumal Posaune 32 Fuss hat, ist doch jedenfalls eine sehr grosse Orgel, und eine solche kann man auch nur als gemeint annehmen; ferner kann der Character unmöglich so ver-

Digitized by Google

schieden sein, dass eine angegebene Registratur nicht auf alle ähnliche Orgeln passend anzuwenden wäre; wenn es also auf der Orgel, die Herr *Griepenkerl* im Sinne hatte, gut klang, so muss dies auf anderen nicht minder der Fall sein. Die oben angeführte Registratur kommt mir aber für Herrn *Griepenkerl* sonderbar vor, wenn man nachliest, was in der Vorrede zum ersten Bande über Organo pleno geschrieben steht. Es heisst dort in Hinsicht auf das Pedal: „Man ziehe z. B. alle Register des Pedals heraus und trete eine Taste nieder, was wird man zu hören bekommen? Liegen die Pfeifen ungünstig und ist das akustische Verhältniss der Kirche nicht das allerbeste, so vernimmt man einzeln: Subbass und Posaune 32 Fuss, Prinzipal und Posaune 16 Fuss, Octave und Trompete 8 Fuss, Octave und Trompete 4 Fuss, Hohl- und Rohrflöte 16, 8 und 4 Fuss, die 2flüssigen Stimmen, die Mixturen u. s. w., und alle die vielen Töne geben für das Ohr nicht in einen grossen Ton zusammen, was sie doch sollten. Nun bedenke man die Wirkung eines solchen Basstones im Zusammenhange eines Stückes!“ u. s. w. Wenden wir das hier Mitgetheilte, obgleich es nicht ganz gegründet ist, auf die in Rede stehende Registratur an, so wird meine Ansicht nur noch mehr bestätigt. Doch dargleichen Widersprüche findet man in den Vorreden mehrere. Anfänglich in der Vorrede zum ersten Bande wird gesagt, dass im Geiste der damaligen Zeit vor der Orgel Alles freie Erfindung sein musste (meine Ansichten hierüber finden sich in Nr. 41); jetzt im vierten Bande klärt sich erst die Sache auf, es wird eine vielfache Verwendung des Orgelspieles zugestanden, sogar dass man wie jetzt Concerte gegeben habe. Diese und weitere Bemerkungen mag der von mir gebrauchte Ausdruck „orgelmässig,“ hervorgebracht haben, sie sollen belehren, dass dasjenige, was vielleicht nicht gebunden aussieht, zu anderen, als zu rein kirchlichen Zwecken zu verwenden ist. Doch das Alles ist mir nichts Neues. Unter orgelmässig verstehe ich keineswegs das blos gebundene Spiel, sondern begreife darunter das Tonstück seinem ganzen Inhalt und Figurenwesen nach. Dass *Bach* in letzter Beziehung nicht jedes derartige Tonstück für die Orgel in der Kirche bestimmt haben kann, leuchtet Denen ein, die mit ihm als Musiker vertraut sind; Sätze, wie die in Nr. 4 getadelten, z. B. Nr. 10, sind von *Bach* in Menge zu augenblicklichen Zwecken, zur Uebung u. s. w. verfasst worden, und bei aller Verehrung für den Meister muss ich bei meinem Urtheil über sie bleiben.

Den Schluss des Aufsatzes bildet eine *Forkel-Griepenkerl*'sche Anekdote, die freundlich auf mich bezogen scheint. Selbst das Jahr des Ereignisses, mit dergleichen es Herr *Griepenkerl* immer sehr ernst nahm und gleich bei der Hand ist (man lese über *Bach's* Organistenthum, Band 1, S. 1), fehlt nicht, es kann also kein Irrthum wie z. B. mit der Lautenfuge (bei *Griepenkerl* Violin- und Orgelfuge, Bd. 3, S. 2 der Vorrede) oder mit der *Eberlin*'schen Emoll-Fuge (unter *Bach's* Clavierecompositionen Bd. 9, S. 66, nach Esmoll transponirt) stattgefunden haben. Des Herrn Professors Sonne ist *Forkel* und immer wieder *Forkel*, und doch sollte man kaum glauben, dass eben *Forkel* von den grössten Werken des unsterblichen *Bach* redet, als seien sie Kleinigkeiten. Man lese die Aufzählung der *Bach*'schen Gesangcompositionen in *Forkel's* Buche: „Ueber *J. S. Bach's* Leben, Kunst und Kunstwerke“ S. 61; sieht das nicht wie die Ankündigung eines Buchhändlers aus? — ist das die Ehrfurcht, die man einem *Seb. Bach* zu erweisen schuldig ist? — Doch fast scheint es, dass *Forkel* die ganze Stelle aus *Mizler's* musikalischer Bibliothek, 1754, Bd. 4, S. 168 abgeschrieben hat, wo sie in derselben Ordnung zu finden. Wenn Herrn *Griepenkerl* das Buch bekannt und zur Hand ist, möge er sich überzeugen.

Doch ich will schliessen; was ist es auch nöthig, diese Zeilen noch weiter fortzuführen, die sich schon über meinen Wunsch ausgebreitet haben. Ich glaube zu meiner Rechtfertigung genug gethan und gezeigt zu haben, dass ich weder so unerfahren, noch gar hämisch bin, wie Herr *Griepenkerl* annimmt oder anzunehmen glauben darf. Uebrigens verweise ich nochmals auf meine Aufsätze in Nr. 41 vom vorigen, und Nr. 4 von diesem Jahre, und wird man auf das, was ich in der letzten Nummer über Registratur beifügte, die *Griepenkerl*'sche Anekdote gewiss eben so unpassend finden, als dessen Ansichten bei dem Versuche der Metronomisirung der zehn Präludien und Fugen des zweiten Bandes, dass man nämlich auf dem Claviere die Stücke sämmtlich schneller nehmen müsse, als auf der Orgel, und doch wird in der Einleitung dazu bemerkt: „Abgesehen von äusseren Umständen und subjectiven Aufregungen, trägt jedes gründlich gearbeitete Musikstück das Tempo in sich selbst, in welchem es vorgetragen werden muss, und es kommt nur darauf an, sich mit gehöriger Selbstverleugnung dem Werke ganz hinzugeben, um den Grad seiner Bewegung mit hinreichender Sicherheit zu fühlen.“

Damit sollte man und damit will ich es auch gut sein lassen.

H. Schellenberg.

Ankündigung.

Zu verkaufen sind:

1 **Adam**, „Le Proscrit,“ Drame lyrique en 3 Actes. Parties d'Orchestre. Ladenpr. 33 Thlr. 10 Ngr.

1 **Gomis**, „Le Portefaix,“ Opéra comique en 3 Actes. Parties d'Orchestre. Ladenpr. 33 Thlr. 10 Ngr.

1 **Halévy**, „La Langue musicale,“ Opéra comique en 1 Acte. Parties d'Orchestre. Ladenpr. 21 Thlr. 10 Ngr.

1 **Herold**, „La Clocheite ou le diable Page.“ Parties d'Orchestre. Ladenpr. 13 Thlr. 10 Ngr.

1 — — „Le Premier Vens ou six Lieues de Chemin.“ Parties d'Orchestre. Ladenpr. 13 Thlr. 10 Ngr.

und sehe gefälligen Geboten hierauf entgegen.

Leipzig, den 20. April 1846.

C. F. Leede.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Mai. **Nr. 18.** 1846.

Inhalt: *Recensionen. — Nachrichten:* Aus Frankfurt a. M. Aus Berlin. (Beschluss.) Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien. — *Feuilleton. — Ankündigungen.*

RECENSIONEN.

Lieder und Gesänge.

1) Zehn Jugendlieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Gustav Flügel*. Op. 8. 2 Hefte. Magdeburg, bei Heinrichshofen. à 8 Sgr.

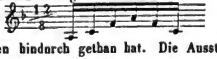
Ist auch der Titel „Jugendlieder" für diese Sammlung ziemlich unpassend gewählt, welches, so viel uns bekannt geworden, nicht vom Verfasser, sondern von der verehrlichen Verlagshandlung geschehen, so ist doch die Gabe selbst eine sehr schätzbare und wird, da sich die meisten dieser Lieder um Frühling und Naturleben drehen, gerade in der gegenwärtigen Jahreszeit eine sehr willkommene sein. Im Allgemeinen hat der Verfasser auch hier die musikalische Tüchtigkeit bewahrt, welche seine beiden jüngst erschienenen grossen Sonaten beurkunden, und sich auch in der Liedform mit entschiedenem Glücke bewegt. Als vorzüglich gelungen müssen wir namentlich die Lieder Nr. 3 „Frühlingsglaube" von Uhland, Nr. 4 „Frühling und Liebe" von Hoffmann von Fallersleben, No. 6 „Frühlingsear" von J. Kerner, Nr. 7 „Im Walde" und Nr. 8 „Alphorn" von demselben Dichter, Nr. 9 „Um Mitternacht" von Prutz, hervorheben. Nr. 10 „Schäfers Sonntagslied" von Uhland ist ungemein zart und innig gedacht und gehalten. Nr. 1 „Lerchenschlag" von Uhland erscheint uns zu nüchtern und schwunglos, Nr. 2 „Das Grab ist tief und stille" von Salis zu gesucht und gekünstelt. Uebrigens ist den meisten dieser Lieder nicht blos Frische der melodischen Erfindung und sichere Haltung und Abrundung im Styl, sondern auch Originalität der Harmonisirung und Begleitung nachzurühmen, wiewohl uns in erster Beziehung Manches, wie z. B. eine Stelle im „Alphorn" (Heft 2, S. 6, vom letzten Tacte an und in den vier folgenden) fast zu gewagt erscheinen will. — Da sich diese Lieder nichts weniger als auf dem breiten Wege der Oberflächlichkeit und Alltäglichkeit bewegen, so wollen sie auch genau angesehen und tüchtig durchempfunden sein, um sich in ihrem vollen Werthe zu bewähren.

2) Der todte Soldat, Ballade von *G. Seidl*, in Musik gesetzt von *Heinrich Esser*. Op. 16. Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis 27 Kr.

Hier hat ein ausgezeichnet schönes Gedicht einen seiner völlig würdigen Componisten gefunden, der es durchaus warm, einfach, wahr und wirksam wiedergegeben hat. Von einer tüchtigen Bariton- oder Altstimme mit Ausdruck und gehöriger Sorgfalt vorgetragen, wird diese Composition sich von um so tiefer ergreifender Wirkung erweisen, je aufrichtiger, ungeschter und unverkünstelter in ihr Alles hervortritt, und ausser den tüchtigsten Löwe'schen Balladen wüssten wir kaum noch eine und die andere zu nennen, welche der vorliegenden an wahrem künstlerischen Werthe gleichstände. Die meisten neueren Componisten, welche sich in diesem Fache versucht haben, versahen es darin, dass sie durch Effecthascherei, allzuspezielle Ausmalung jedes einzelnen Texteswortes u. s. w. in's Schwülstige, Zerrissene und Formlose verfielen und dadurch ungeniesshar wurden. Diese Klippen hat der Verfasser auf das Glücklichste vermieden und so eine Arbeit geliefert, die wir in ihrer Art als musterhaft anerkennen müssen, und der wir eine um so weitere Verbreitung versprechen dürfen, je leichter — abgesehen von einem sorgfältigen, ausdrucksvollen Vortrage, den sie durchaus verlangt — die Ausführung ist.

3) Drei Gesänge für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte von *Carl Lewy*. Nr. 1. 36 Kr. Nr. 2. 27 Kr. Nr. 3. 36 Kr. Mainz, bei Schott's Söhnen.

Am Meisten hat uns der zweite dieser Gesänge „Weil ich nicht anders kann" von Rückert, angesprochen. Die beiden übrigen: „Da bist mein Licht" vom Freiherrn v. Schweitzer und: „O stille dies Verlangen" von Geibel, leiden an einer gewissen Monotonie. Bei grösserer Ausdehnung eines Gesanges ist es nicht wohlgethan, eine und dieselbe Begleitungsfigur fortlaufen zu lassen, wie es der Verfasser in Nr. 1 mit der obnehin etwas verbrauchten Figur:



sechs Seiten hindurch gethan hat. Die Ausstattung ist anständig.

4) Sechs Gesellschaftslieder aus den „Blätter und Trauben" von *J. N. Vogl* für eine Singstimme mit Chor ad libitum und leichter Clavierbegleitung, von *W. Speier*. Op. 59. Erstes Heft. Ebend. Preis 54 Kr.

Digitized by Google

Von Gesellschaftsliedern erwartet man mit Recht, dass sie in einem volksthümlichen Tone gehalten sind, welcher deshalb nicht ein niedriger und gemeiner Ton zu sein braucht. Der gewandte Componist hat hier das Rechte wohl getroffen, und deshalb wird sich diese Gabe, wie viele andere seiner schätzbaren Feder, Freunde erwerben. Vorzüglich die Lieder Nr. 1 „Jungfrau Kenne," Nr. 4 „Liebesgedanken beim Wein" und Nr. 5 „Wasser und Wein" werden in munteren Kreisen gern und um so lieber gesungen werden, je leichter ihre Weisen sich einprägen — und das ist denn auch ein wesentliches Erforderniss bei Gesellschaftsliedern.

5) Sechs Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, componirt von *Arnold Wehner*. Op. 4. Heft 1. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 1 Thlr. 5 Ngr.

Bei der neuerwachten Cultur gemischter mehrstimmiger Gesangmusik wird diese Gabe, welche vorzüglich einige recht frisch ansprechende Frühlingslieder (Nr. 2 „Bitte an den Frühling" von Hoffmann von Fallersleben, Nr. 3 „Frühling" von demselben, Nr. 4 „Liebe und Frühling" von demselben, Nr. 5 „Haidenröslein" von Goethe) bringt, sehr willkommen sein. Auch die beiden übrigen Gesänge, Nr. 1 „Trost" von Geibel und Nr. 6 „Nachtlied" von demselben Dichter, sind, vorzüglich das letzte, dem Componisten wohl gelungen. Die zu erwartenden noch folgenden Hefte dieser Sammlung werden übrigens gewiss um so beifälligere Aufnahme finden, je sorgfältiger der Verfasser bei Auswahl der zu bearbeitenden Texte zu Werke geht. Der Gedichte, welche wirklich für den vierstimmigen Gesang wohl geeignet sind und bei welchen nicht eine solche musikalische Behandlungsweise als gezwungen und unnatürlich erscheint, gibt es verhältnissmässig nur wenige. Am Besten geeignet dazu sind in der Regel Gesellschaftslieder, und auf diesem Felde bietet die ältere poetische Literatur gar manches Wohlgelungene und Erfreuliche, das es wohl verdiente, neu componirt zu werden. Die hier vorliegenden Gesänge sind übrigens grösstentheils sowohl zum Vortrage von vier Solostimmen, wie vom vollen gemischten Chore geeignet und empfehlen sich noch besonders durch leichte Ausführbarkeit. Nur das letzte etwa dürfte minder Geübten beim Einlernen einige Mühe verursachen, welche indess sich dann von selbst belohnen wird.

6) Schlummerlied „Ruhe süss Liebchen im Schatten" von *L. Tieck*, für vier Solostimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bass) und Pianoforte ad libitum, componirt von *A. B. Marx*. Op. 15. Leipzig, bei Siegel und Stoll. Preis 1 Thlr. 5 Ngr.

Dass L. Tieck's reizendes Gedicht in dem geehrten Verfasser einen seiner würdigen Componisten gefunden hat, bedarf wohl kaum erst der besonderen Versicherung. Er hat es in seiner ganzen Zartheit und Anmuth ergriffen, und bei entsprechendem Vortrage wird dieser schöne Gesang, leicht dahin schwebend, wie Frühlingshauch von Blumenduft geschwängert, von trefflicher Wirkung sein.

7) Drei Gesänge für drei Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte von *Franz Lachner*, k. b. Hofcapellmeister. Op. 80. Zweites Heft. Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis 1 Fl. 30 Kr.

Das erste Heft dieser Sammlung haben wir vorigen Jahr mit gebührender Anerkennung angezeigt. In diesem Hefte gibt der geehrte Verfasser den Sängerinnen sogleich in dem ersten Gesange „Im Winter" von Hoffmann von Fallersleben eine tüchtige Nuss aufzuknacken. Es ist uns in der That mitten im Frühling ganz winterlich zu Muthe geworden, als wir diesen eigenthümlichen, in harmonischer Hinsicht sehr interessanten Gesang in unser Fleisch und Blut übergehen liessen. Nr. 2 „Hexenlied" von Hölty, ist geistreich componirt — aber werden sich auch Damen dazu verstehen, es zu singen? Jedenfalls möchten wir etwa nur den allerunmöthigsten Damen rathen, sich an dieses Lied zu wagen und es vor männlichen Zuhörern vorzutragen. Sonst dürfte leicht der Eindruck zu überwältigend werden. Nr. 3 dagegen „Frühlings Ankunft" von Hoffmann von Fallersleben kann unbedingt von Allen vor Allen gesungen werden — und wird Allen gefallen. 10.

Nachrichten.

Frankfurt a. M. Vom 1. Januar bis 31. März 1846. Die Oper wurde mit Stradella eröffnet, worin, nebenbei gesagt, unser *Caspari* sich stets neue Freunde erwirbt; denn der weiche Character und die hohe Stimmlage dieser Partie sind für die künstlerische Natur dieses Sängers wie geschaffen. Den Wiederholungen unserer laufenden Oper stets zu folgen, besonders wenn sich nichts Neues unter ihnen findet, dürfte manchem Leser der Allgem. musikal. Zeitung lästig werden; allein da sich gerade in den Darstellungen der Fort- oder Rückschritt der Institute bekundet und wir im Uebrigen auch den Status unserer musikalischen Verhältnisse im Auge halten müssen, so darf Referent mit der Aufzählung dieser Opern nicht verschonen. Diese waren also: Belisar, Blaubart, Der kleine Matrose (nach dem Französischen mit Musik von *Gaveaux*, zum Benefiz *Conradi's*), Tell, Freischütz, Adlers Horst, Lucrezia Borgia, Der Arrestant, Czaar und Zimmermann, Zauberflöte, Regimentstochter, Teufels Antheil, Vestalin, Fidelio, Nachtlager, Barbier von Sevilla, Zampa, Wildschütz, Norma, Liebestrank (von *Donizetti*), Joseph in Egypten, Don Juan, und zur Lust, wie zum Carnevalsjocus: Der Verschwender, Weltumsegler, Donauweibchen, Teufelsmühle, Doctor und Apotheker, und Die Schwestern von Prag.

An Gästen waren wir reich und sind es noch. Mad. *Hammermeister* von Hamburg sang die Antonina, Mad. *Herz* von Wien die Königin der Nacht und die Lucrezia, Fräul. *Limbach* von Cöln den Fidelio und die Vestalin, Mad. *Palm-Spatzer* die Norma, Adina und Donna Anna, und Fräul. *Brandt* von Leipzig die Adalgisa. Von allen diesen Damen gebührt jedoch Mad. *Palm-Spatzer* das Loh der besten Schule und des nobelsten Spiels. Aber diese schönen Vorzüge schützen sie hier nicht vor dem

Digitized by Google

Tadel einer abgeblühten Stimme. Uns ist nun einmal — wenn eines fehlen soll — die Schale lieber, als der Kern, und deshalb hat auch Fräul. *Brandt* als Adalgisa ihrer kunstverständigen Norma den Lorbeer abringen können. Fräul. *Brandt* besitzt zwar ein klangvolles, kräftiges Organ, und hat einzelne glückliche Momente, aber dieses Organ ist nicht edel, und eine Menge Unarten in der Vortragsweise zeigen uns, dass sie noch nicht singen kann. Auch detonirt sie nicht selten. Wollen wir hingegen bei Mad. *Palm-Spatzer* gegründetere Ausstellungen machen, so sind es die eines gänzlich leidenschafts- und mimiklosen Gesanges. Bei allen methodischen Vorzügen fehlt ihr also der zündende Funke, und so stellte sie das öffentliche Urtheil bis jetzt noch zwischen Beifall und Zweifel. Sie singt zu correct, um nicht Achtung zu erwecken, aber effectnirt zu wenig, um für sie inspiriren zu können. Fräul. *Brandt* ist engagirt.

Die Damen *Hammermeister* und *Herz* erregten keine Theilnahme, und wenn Fräul. *Limbach* als Fidelio ansprach, so brach ihr dafür die Julia den Stab. Diese Sängerin besitzt bei schönen Mitteln viel Theaterroutine, aber fremd ist ihr jenes geistige Princip, das nur allein Zeit und Vorurtheil zu besiegen vermag. Eine Dem. *Steinbach* sang als ersten theatralischen Versuch den Benjamin. Sie soll in Paris ihre erste Bildung genossen haben und verpflanzt nun ihr Talent auf deutschen Boden. Ob es hier fest wurzeln wird, muss die Zukunft lehren. Die Stimme ist rein und gut, die Bewegung nicht ungeschickt. Mehr getraue ich mir nicht zu sagen, denn der ungemessene Beifall, womit man hier den Anfänger irre leitet, gibt keinen Maassstab für die Kritik. Herr *Anschütz* vom Detmolder Theater gastirte als Jäger, Figaro, Sulpiz, Belcore, und ist ebenfalls der Unsere. Herr *Anschütz* ist ein gebildeter, rhetorischer Sänger und spielt mit Verstand, wird hier aber zu kämpfen haben, wenn er sich im Ganzen, namentlich in Militärrollen, keine noblere Haltung angewöhnt. Die Stimme ist kräftig und modulationsfähig, aber der Vortrag hat bei aller Intelligenz so viel Nachlässiges und Schweres, um nicht zu sagen Schläfriges, dass seine schönen Vorzüge sehr dadurch verdunkelt werden. Uebrigens neigt sich sein Organ mehr dem Basse zu, weshalb hochliegende Baritonpartieen ihm zu sehr imponiren möchten. Herr *Scharff* fährt noch immer fort, als Gast zu singen, wird aber, wie es heisst, unsere Bühne verlassen. Herr *Gundy* trat dagegen als engagirtes Mitglied nach langer Zeit wieder und gleichsam auch als Gast auf, sang den Don Juan und missfiel. Man steht zu fürchten, er verliert während seines Conflictes mit der hiesigen Direction seine beste Zeit in verdriesslicher Unthätigkeit und mit derselben auch seine Zukunft. Fräul. *Reuther*, nunmehr dieses Sängers Gattin, privatisirt hier ebenfalls. Fräul. *Capitain* hat sich nach der Vorstellung der Marie im Blaubart für einige Zeit von der Bühne zurückgezogen, um ihrer Gesundheit zu zu pflegen, die bei ungemessener Anstrengung an der hiesigen Oper gelitten hat. Doch hat sie sich so weit wieder erholt, dass ein baldiges Wiederauftreten, und zwar als Emmeline, nächstens zu erwarten steht. Man freut sich um so mehr darauf da alle bisherigen Erscheinungen uns ihren Verlust nur empfindlicher machten. Die Einzige, die sich nach Fräul. *Capitain* hier behauptet, ist Fräul. *Oswald*, weil sie von einem schönen Organ und lieblicher Persönlichkeit unterstützt ist und man den Willen erkennt, fortzuschreiten und sich nützlich zu machen.

Besonders Hervorragendes wäre im Gebiete unserer Thalia nicht zu berichten, als dass Herr *Chrudimsky* es hauptsächlich war, der als Licinius die Oper Vestalin vor dem Sturze bewahrte, wie überhaupt dieser anspruchslose, von allem Factionswesen entfernte Sänger sich täglich fester in die Gunst des Publicums setzt. Waren übrigens früher die Namen *Chrudimsky* und Heldentenor gleichsam synonym geworden, so haben wir in der neueren Zeit auch die Biegsamkeit seines Organs schätzen gelernt, welches sich namentlich in der Arie des Octavio, G dur, „Dalla sua pace" bekundet, die er durch weichen und gefühlten Vortrag wieder bei uns einführte. Herr *Conradi* zeichnete sich als Blaubart, und, nebst seinem bekanntlich höchst ergötzlichen Baculus, auch wieder in mehreren komischen Partieen aus (Doctor Krautmann, Dulcamara u. s. w.). Er macht uns bei solchen Gelegenheiten den Vortheil anschaulich, den ein Komiker vorausbat, wenn er auch zugleich Sänger ist. Schliesslich darf unseres Schauspielers *Paetsch* nicht vergessen werden, der in der Oper Tell die Recitative des Lenthold feurig und effectvoll vortrug.

Mit ausführlicheren Referaten der ewig wiederkehrenden Concertmonotonie will ich verschonen und deshalb nur den historischen Theil dieses bereits abgeblühten Musikzweiges berühren. Dass Virtuosen von allen Farben mit grossen Plänen, Hoffnungen und Ansprüchen kommen, mit Hunderten von Kleinigkeiten kämpfen müssen, um endlich, wenn sie gesiegt haben, sich vor leeren Stühlen produciren zu müssen, ist hier, wie überall, eine bekannte Sache. Aber deshalb wird es immer merk würdiger, dass sie durch die gemachten Erfahrungen nicht abgeschreckt werden, und immer wieder darauf los reisen — um stets neue zu machen. Ein Bild, das nur Mitleid erregen konnte, gab die Erscheinung der kleinen Pianistin *Sophie Dulcken*. Ein neues Blatt aus der Virtuosengeschichte, worauf geschrieben steht, dass hier der Zweck zum Mittel führen soll, dass wieder eine glückliche Kindheit und ein schönes Talent durch Speculation zernichtet wird, dass — doch wir wollen dieses Blatt schnell umwenden.

Ferner gaben die Pianisten Ritter *v. Schickh* aus Wien und *Prossnitz* aus Prag Concerte, theils im Theater, theils im Saale, nahmen aber wenig ein. Herr *Prossnitz* soll übrigens ausgezeichnet und deshalb aufgefordert worden sein, noch ein zweites Concert zu geben. (Ich konnte diesem Concert leider nicht beiwohnen.) Aber man fordert auf und bleibt weg. So ist es wenigstens unserem wackeren Componisten *Haupt* gegangen, welcher, da *Guhr* nicht daran wollte, auf eigene Faust sein Tongemälde: „Ein Frühlingstag" gab, den Instrumentalverein dazu einlud, und sich auf diese Weise seinem Director gegenüberstellte. Es wurde Vieles darüber geredet, aber nur ein kleines Publicum spendete dem consequenten Künstler seinen Beifall. Die Composition gefiel ausserordentlich. Als *Guhr* sie darauf zu Herrn *Haupt's* Benefiz

Digitized by Google

im Theater gab, hätte man denken sollen, die Propaganda solle das Haus stürmen. Aber nichtsdestoweniger blieb es leer, und der deutsche Künstler nahm, wie gewöhnlich, nichts mit nach Hause, als seinen Lorbeer. Aber in der That, seit bei uns Symphonieen und Tougemälde aufgeführt werden, erfreute sich noch keine derartige Composition einer solchen ungemachten allgemeinen Theilnahme. Man war überrascht, entzückt, ein Satz musste sogar wiederholt werden, und *Haupt* wurde zweimal stürmisch aus seinem Orchester von der Bratsche weg auf die Bühne gerufen. Dieser „Frühlingstag" zerfällt in drei kurze Abtheilungen, in Morgen, Mittag und Abend. Der Morgen characterisirt eine Wanderung in's Freie — Feierklänge — und einen militärischen Aufzug; der Mittag einen Spaziergang auf's Land, ein Gartenconcert, ein ländliches Fest mit Tanz, eine Streitscene, den Wiederbeginn des Tanzes, und allgemeinen Jubel; der Abend Ruhe in der Natur, Abendempfindungen, Jagdmusik, Gesang der Landleute, ein Gewitter in der Ferne, und ein Dankgebet. Aus diesen verschiedenartigen Elementen ein Ganzes zu fügen, hat sich nun Herr *Haupt* zur Aufgabe gestellt, und es ist ihm geglückt, eine kühne Fantasie, durch angezügelten Humor gewürzt und geschärft, höchst effectvoll zu entfalten. *Haupt* hat für musikalische Genrebilder, wo es mehr auf Darstellung kleiner Verhältnisse, als auf eine correcte Durchführung oder einen grossartigen Schwung ankommt, ein popnlaires Talent gezeigt, und es steht nicht zu zweifeln, dass sein Frühlingstag, so wie andere Compositionen in demselben Genre, überall Glück machen werden, — d. h. überall, wo sie zur Aufführung kommen. Aber leider besitzt der deutsche Compouist den Unternehmungsgeist nicht, mit seinen Werken (oder auch mit einem einzigen) im Lande herum zu colportiren und sie zur Aufführung auszubieten. Oder hätte er diesen Unternehmungsgeist, so fehlen ihm die Mittel zu dem ersten Ausflug. Und so bleibt denn sein liebes, mit Begeisterung geschaffenes Werk, welches, anerkannt, noch viele glückliche Nachfolger gehabt haben würde, im Pulte liegen; der Künstler zerbricht entmuthigt seine Feder und huldigt dem Weltschmerz.

Eine sehr besuchte Soirée musicale gab dagegen Herr *Aguilar*, worin zehn tüchtige und gewählte Nummern zur Sprache kamen und sich der Concertgeber wieder als einen soliden, von aller Ostentation entfernten Künstler bekundete. Unter den Mitwirkenden stach besonders Herr *Kelchner* mit dem Vortrage von *Esser's* „Des Sängers Fluch" hervor, weil diese Ballade sich bereits in den meisten Gesangkreisen Bahn gebrochen, und sehr häufig gesungen, aber auch oft missbandelt wird.

Einen eigenen Character von Aristocratie zeigen die Soiréen, welche der englische Gesandte in seinem Hôtel gibt und worin die mitwirkenden Künstler gegen Honorar, und gleichsam abgesperrt von der Haute volée, ihre Kunst zu Markte bringen. Herr *Eliason* ist gewöhnlich der Musegetes dieser Soiréen. Eine solche fand am 4. März Statt, worin grösstentheils nur classische Musik gemacht wurde, unter Anderem das Septuor von *Hummel* und die für Qnintett arrangirte Symphonie pastorale von *Beethoven*.

Unsere Gesangvereine waren auch nicht müssig, ihre öffentlichen „grossen Liederkränze" zu halten. So viel mir bekannt ist, haben wir jetzt nicht weniger, als zwölf solcher Männervereine in unseren Mauern und die sind: der Liederkranz, die Liedertafel, Orpheus, Amphion, Teutonia, Concordia, Harmonia, Frohsinn (ein israelitischer unter *Hecht*), der Mozart-, Herrmann-, der Jost'sche und der Sachsenhäuser Verein. Drei davon dirigirt allein *Heinrich Neeb*. Es wäre eine eigene, und bei aller Monotonie doch nicht uninteressante Sache, eine Wanderung durch die Hallen dieser verschiedenartigen Vereine zu unternehmen und dann eine Characteristik davon zu geben. Dies mag aber Der thun, der sich dazu berufen fühlt. Ich selbst habe nur einer einzigen dieser vielen winterlichen Sitzungen beigewohnt, dabei aber mich in hohem Grade erbaut. Unser Liederkranz nämlich feierte sein jährliches Stiftungsfest und führte bei dieser Gelegenheit eine chinesische Oper in zwei Acten mit Tänzen und einem Vorspiel auf, die so reich an Zeitanspielungen und gesunden Witzen war, dass man nicht wusste, was man mehr bewundern sollte, die Intelligenz oder die exemplarische Geduld der Herren Festordner, ein solches weit gegriffenes Unternehmen in den Bereich einer vorübergehenden Ergötzlichkeit zu ziehen. Das eigens dazu erbaute Miniaturorchester wurde von einem Maestro di Capella aus der alten Schule dirigirt, und die Musik dazu war von unserem *Speier*, der den obnebin sprudelnden Humor der Dichtung durch piquante Zugaben seiner Composition noch mehr zu erheben wusste.

Unsere sechs letzten Museen gaben wenig Neues, weshalb das Aufzählen bekannter Tonstücke genügen mag. Symphonieen wurden aufgeführt: von *Joh. v. Häuslinger*, zum ersten Male; F'dur und pastorale von *Beethoven* (die erstere wiederholt); *David's* orientalische (im Theater wiederholt), und die historische von *Spohr*. Ouvertüren: *Mendelssohn's* Meeresstille, Sommernachtstraum und Fingalshöhle; *Beethoven's* Leonore, Festonverture von *Rietz*, Jagdouverture von *Méhul*. Concertpiecen: Violinconcert von *Wolff*; Erinnerung an *Field*, Rondo für Piano von *Aloys Schmitt*, gespielt von Herrn *Luts*; Fantasie und Variationen von *Hers*, vorgetragen von *Sophie Dulcken*; Divertimento über schottische Nationallieder für das Violoncell, componirt und gespielt von Herrn *Hausmann* aus Loudon; Fantasie und Variationen für die Guitarre, componirt und vorgetragen von Herrn *Franz Stoll* aus Wien, Clavierconcert von *Mozart*, Adur (mit einer Cadenz von *Hoffmann*), gespielt von Herrn *Sachs*. Vocalquartette für gemischte Stimmen von *Hauptmann* und *Spier* machten besonderes Glück und mussten wiederholt werden. Die Sänger dieser Quartetten, so wie guter Lieder und Balladen, waren die Damen *Oswald*, *Knoll*, *Steinbach*, *Just*, und die Herren *Caspari* und *Conradi*, wobei sich mir aber unwillkürlich die Bemerkung aufdrängte, dass während dieses ganzen Cyclus kein einziges wahrhaft heiteres Lied gesungen wurde. Zugegeben, dass in der deutschen Compositionsader im Ganzen grösstentheils sentimentales Blut fliesst (dies zeigen schon die ersten Versuche jugendlicher Federn), und dass es den Anschein hat, als sei die Tonkunst nur geschaffen, den Schmerz auszudrücken — so sollte man gerade den wenigen heiteren und fröhlichen Gesängen, die existiren, nachforschen und die Pfor-

Digitized by Google

ten öffnen. Nachdem sich aus den ehernen Zungen breiter und oft ungemessen langer Tonwerke gleichsam unter Zuckungen nur kolossale Wehen gerungen, will das hin- und hergezerrte, abgeängstigte Gemüth gerne durch einen Ausfluss der Fröhlichkeit und des Humors wieder entschädigt sein. Unter jene düsteren und labyrinthischen Werke darf auch die *Haszlinger*'sche Symphonie gezählt werden, die (vielleicht gerade deshalb) hier das seltene Schicksal erlebte, wegen gänzlichem Mangel an Theilnahme gar nicht ausgespielt zu werden. Denn da *Guhr* gewahr wurde, dass nach dem Scherzo das ganze Auditorium von der unwiderstehlichsten Gähnsucht ergriffen wurde, legte er den vierten Satz ad acta.

Beim Schlusse dieser Notizen erfahre ich, dass Mad. *Gundy* auf's Neue hier engagirt sei.

Als erste Messoper (Montag, den 13. April) wird *Neeb's*: „Die schwarzen Jäger" (eine Episode aus dem Befreiungskriege) zum ersten Male hier aufgeführt. *C. G.*

Berlin. (Beschluss.) Im zweiten Concerte der Dem. *Cristiani* liess sich zum ersten Male der berühmte Pariser Hornist Herr *Vivier* hören und machte einen unbeschreiblichen Effect, so dass er die Concertgeberin und Alles, was sonst in diesem Concerte mitwirkte, vollkommen in Schatten stellte. Später trat Herr *Vivier* in Zwischenacten im Opernhause concertirend auf, wo er indess in geringerem Grade reüssirte, obwohl immer bedeutend genug und nach unserer Meinung gerade so viel, als seine Leistungen verdienen. Im Januar gab Herr *Vivier* im Verein mit den trefflichen Violinspieler *Léonard* einige Concerte im Concertsaale des Schauspielhauses. *Vivier* ist als Mensch und Künstler ein Original, das muss zugestanden werden; allein in das überschwängliche Lob der meisten Berliner Zeitungen, namentlich der *Voss*'schen, können wir nicht einstimmen, da dieselben Herrn *Vivier* für nichts mehr noch weniger, als für ein Genie ersten Ranges ausgaben. Wir zweifeln überhaupt daran, dass ein reproduzirender Künstler, und seien seine Fähigkeiten auch noch so bedeutend, seine technische Ausbildung auch noch so vollendet, ein Genie genannt werden darf. Oder wenn Herr *Vivier* ein Genie ist, was sind dann *Shakespeare*, *Rafaël*, *Mozart*, *Goethe* u. s. w.? Herr *Vivier* ist ein brillantes Talent, nichts weiter. Allein manche Recensenten staunen über nichts mehr, als was ihnen unbegreiflich vorkommt; aus demselben Grunde tadeln sie aber auch. So wussten sie denn an *Vivier* gar nicht genug zu bewundern und zu preisen, dass er mehrere Töne zugleich blasen könne, und doch ist gerade dieses Kunststück gar nichts Neues; wir haben es nicht nur bereits von ganz unberühmten Hornisten, sondern auch auf der Clarinette (von *Kutz* in Dresden), ja sogar ohne Instrument, nur mit den Lippen, vom Improvisator *Herrmann* gehört, der Melodie und Bass gleichzeitig intonirte. Herr *Vivier* bläst auf einem gewöhnlichen Waldhorne (gewöhnlich in E-Stimmung) ohne Ventile und Cylinder, er besitzt eine grosse Kraft und Ausdauer des Athems und eine seltene Festigkeit der Embouchure. Die tiefen Töne aber forcirt er nicht selten bis zum Knattern und Dröhnen der Metallstürze, was indess, obwohl nichts weniger als schön und musikalisch, dennoch, nächst den Doppeltönen, bei jenen Recensenten das hauptsächlichste Erstaunen erregte. Das An- und Abschwellen des Tones, das Piano und Portamento beherrscht *Vivier* mit ausserordentlicher Sicherheit, und diese Eigenschaften bilden das höchst beifallswürdige Moment seiner Virtuosität. Hinsichtlich des Passagenwerks, des Trillers und des Ansatzes der hohen und höchsten Horntöne — (*Vivier* nimmt nur selten auf den E-Horn das *g* über der Linie) — glauben wir aber, dass unser erster Hornist der königl. Capelle, Herr *Schunke*, den Pariser Collegen überragt. Doch müssen wir *Vivier* wieder Recht geben, wenn er behauptet, das Horn sei Instrument für getragene Melodie, — Passagen, Triller u. dergl. gehöre mehr für Instrumente von magerem Klangkörper, z. B. für's Clavier, Harfe u. s. w., bei denen ein Fortspinnen des Tones (*filare il tuono*) unmöglich sei. Die Compositionen des Herrn *Vivier* sind geschickt und geschmackvoll auf die Darlegung seiner Virtuosität berechnet, namentlich sein Cheval de bataille: „La Chasse," in welcher Piece er nicht nur auf dem ruhenden Bass eines natürlichen Horntones, sondern auch auf gestopften Tönen eine Oberstimme (Melodie) erklingen lässt. Diesem Ton- und Kunststücke — letzteres im besseren Sinne des Wortes — hat Herr *Vivier* hauptsächlich seine Berühmtheit in Paris zu verdanken. Ich weiss nicht, ob die hübsche Anekdote, die sich auf diese Piece gründet, bekannt ist und theile sie deshalb hier mit. Im Sommer 1844 fand zum Benefiz einer armen Schauspielerin auf einem der Pariser Theater eine musikalisch-scenisch-declamatorische Abendunterhaltung Statt. Herr *Vivier* wirkte mit und hatte bereits zwei Stücke vorgetragen, als man ihn auf die Scene rief und stürmisch die Favoritpiece: La chasse verlangte. *Vivier* macht eine ablehnende Bewegung und entfernt sich. Das Publicum beruhigt sich aber nicht und wird immer stürmischer. Der Regisseur erscheint und deutet an, es sei etwas unbillig, die Gefälligkeit eines Künstlers, der zum Besten eines Anderen so bereitwillig mitgewirkt, auf diese Weise in Contribution zu setzen. Das hilft Alles nichts: „La chasse, La chasse!" tönt es von allen Seiten des Hauses. Da tritt *Vivier* auf das Proscenium, aber ohne sein Instrument, und macht eine Bewegung, um zu sprechen. Es wird ruhig. *Vivier*: „Aber wie kann man von mir vor dem 24. August (Bartholomäustag) eine Jagd verlangen, und jetzt, wo gerade über für das Wohl der Menschheit höchst wichtige Jagdgesetze in der Kammer debattirt wird! Was würde Herr *Guizot* dazu sagen?" Ungeheurer Jubel folgte dieser Improvisation, wie ihn die Composition und der Vortrag der Piece „La chasse" kaum bewirkt haben würde.

Wir haben jetzt von Herrn *Léonard* zu reden, der zum ersten Male in einem Concert *Litolff*'s auftrat und dann im Verein mit *Vivier* zwei Concerte gab. Im ersten trat Herr *Léonard*, der natürlich aus Belgien, dem Vaterlande der modernen Geiger, stammt, mit *Mendelssohn*'s hier noch nicht gehörtem Violinconcerte auf. Diese Composition ist von gewöhnlichen Virtuosenconcertstücken so verschieden, wie die Kunst vom Handwerk; doch glauben wir, dass sie dem Ausführenden für die Ueber-

Digitized by Google

windung eigenthümlicher und bedeutender Schwierigkeiten keinen äquivalenten Lohn des Dankes bietet. Eine Kritik über dies neue, höchst interessante Werk des berühmten Componisten haben diese und andere musikalische Blätter bereits geliefert, auch gehört sie nicht in einen Correspondenzartikel. Herr *Léonard* zeigte sich in dieser Composition nicht nur als trefflicher Virtuos, sondern auch als trefflicher Musiker, der es versteht, musikalische „Gedanken" zu reproduziren; namentlich fand der sinnige Vortrag des Adagio dieses Concertes, das sich dem Violinconcerte *Beethoven's* würdig anreiht, grossen und vollkommen verdienten Beifall. Ausserdem spielte Herr *Léonard* sein „Souvenir de Haydn," das wir schon im vierten Concerte *Litolff's* von ihm hörten. Dieses interessante Concertsolostück bietet einige neue und überraschende Violineffecte, z. B. jene Cantilene (in Ddur, 3/4) mit der parallellaufenden Achtelbegleitung auf der nebenliegenden, tieferen Saite; doch glauben wir, dass diese Schwierigkeit nicht so bedeutend ist, wie die gleichzeitige Pizzicato- und Tremolobegleitung in *Bazzini's* Capriccio über das Ddur-Quartett aus dem ersten Acte der Puritaner. Das Hauptmotiv des Souvenir de Haydn ist das österreichische Kaiserlied, an das sich einige hübsch erfundene, frei ausgeführte Variationen schliessen, die *Léonard* mit grosser Vollendung, Kraft und Eleganz executirte, so dass der lebhafteste Beifall und Hervorruf nur gerecht erschien. — Im Abschiedsconcerte der Herren *Léonard* und *Vivier* wirkte ebenfalls das neu combinirte Orchester des Herrn MD. *Wieprecht* mit und führte die Ouverture zu Jessonda ganz rühmlich, wenn auch in etwas langsam gehaltenem Tempo aus. Herr *Léonard* spielte darauf ein sehr schwieriges Concert eigener Composition, in dem sich viel Talent offenbarte und das fast durchweg sehr effectvoll und mit Geschmack instrumentirt war. Freilich hatte der Componist sich selbst als Virtuosen an einigen Stellen so enorme Schwierigkeiten zugemuthet, die nur unter Einfluss einer besonders günstigen Constellation der Gestirne vollständig zu besiegen sein dürften. *Léonard* spielte sein Concert so, dass das Publicum mit Recht in einen lauten Beifallsdank ausbrach, allein für ein scharfes musikalisches Ohr erschien Manches nur approximativ gelungen. Warum aber schreibt man solche Tours de force, an denen man nothwendig zum Hazardspieler werden muss? Den allbekannten Carneval mit dem einleitenden Audante spianato von *Ernst* spielte *Léonard* mit grosser Vollendung und viel Humor, so dass er dem Hervor- und Dacaporuf nachgeben musste. Der eben so talentreiche als bescheidene Künstler hat uns verlassen. *H. T.*

Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

Dieser Winter war in Italien eben so in meteorologischer als in musikalischer Hinsicht merkwürdig. Vor Allem nirgends, selbst im äussersten Norden der Halbinsel, Schnee zu sehen; die Flora zu Ende Januars um anderthalb Monat vorwärts gerückt; im Februar glaubte man sich zuweilen in den April versetzt, dabei ein stets heiterer Himmel, und in der gesegneten Lombardei mähte man das Gras in allen drei Wintermonaten, wie anderwärts mitten im Sommer. Dieser physikalisch heiteres und lachenden Jahreszeit gegenüber stand ein von mannichfaltigen unheimlichen Meteoren stets überfüllter musikalischer Horizont, dessen trübe Gestalt nur äusserst selten ein helles Fleckchen hervorblicken liess. Die Annalen des Operntheaters in den hesperischen Gefilden haben keine so glanzlose Carnevalsstagione, als die diesjährige, aufzuweisen. Unsere Journalistik hatte schon zu Anfang derselben vollauf zu thun, die Listen der oft mit völliger Verschliessung der Theater verbundenen Fiasco's der Oper, Sänger und Ballets aufzuzeichnen, und das Uebel wurde darauf in den grossen Städten epidemisch. In den kleineren, wo man sich mit Wenigem begnügt, auch — wie selbst leider in Theatern der vornehmsten Hauptstädte — ohne alle Ursache elendes Zeug von Seiten der Musik und des Gesanges lärmend beklatscht, sei es auch nur um zu schreien und seine liebe träge Maschine ein wenig zu rütteln, da schien es freilich ganz anders auszusehen; aber beim wahren Lichte betrachtet, war mancher Furore ein Furor spurius, ein Strohfeuer, das mitunter gar schnell verlosch. Ein reicher Graf äusserte unlängst, es sei höchste Zeit, aus unsern Operntheatern Heumagazine zu machen. So ganz Unrecht hat der Mann nicht. Der Mangel an guten Virtuosi und Maestri nimmt gewaltig zu; *Verdi* kränkelt schon jetzt *), und *Donizetti* ist dermalen ganz Null. Hier heisst es: *Il faut faire bonne mine à mauvais jeu*, denn in Italien muss einmal in's Theater gegangen werden. Jenseits der Berge sieht's freilich lustiger aus. Da werden noch auf den Bühnen mancher grossen Stadt italienische Sänger, die hier zu Land selbst auf kleinen Theatern gar kein Aufsehen erregen, als ganz vortrefflich taxirt, und es ist für uns wahrlich spassbaft, dergleichen Lobeserhebungen in den auswärtigen Blättern zu lesen. Herr *Lumley*, Impresario der Londoner italienischen Oper, prahlte sogar vorigen Winter zu Mailand, er habe die ersten und besten italienischen Sänger auf der ganzen Erde, und als er sie auf Verlangen beim Namen nannte, sagte Jemand frei heraus, diese seien schon längst invalid für grosse italieische Theater. Eine zum Theil ähnliche Bewandtniss hat es mit der Beurtheilung unserer neueren italienischen Opern, und Wien, in dessen Mauern die vier Heroen *Gluck*, *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven* so viele Jahre gelebt und gewirkt, muss wenigstens behutsam seine Meinung darüber in der Presse äussern. Unser Riese *Händel* ist noch 1846 der Abgott der Engländer, sie verehren deutsche Musik über Alles; das Londoner Athenäum enthält oft sehr gesunde Artikel über die neueren Opernerzeugnisse Italiens, und eben jetzt im März einen solchen über *Verdi's* gepriesenen Nabucco. Beide Hauptstädte haben blos im Frühling italienische Oper; die von Berlin, Copenhagen, Petersburg beinahe das ganze Jahr, in andern deutschen und holländischen Städten nur dann und wann, in München und Stuttgart fast nie. Die Berliner Zeitschriften insbesondere äussern sich zuweilen über Oper und Sänger auf eine Art, die

*) Die auch in diese Blätter übergegangene Nachricht von seinem Tode wird von der Mailänder musikalischen Zeitung für ungegründet erklärt. *D. Red.*

Digitized by Google

in Italien Lachen und Erstaunen erregt. Die Franzosen, und noch mehr die Spanier und Portugiesen, taxiren nicht selten italische Sänger als vortrefflich, die man in ihrer Heimat kaum dem Namen nach kennt, und platzen häufig mit ihren Chefs d'oeuvre heraus, worunter z. B. sie auch *Donizetti's* Favorite und Don Pasquale rechnen. Desto trauriger war es, letzthin sogar in einem deutschen Blatte eben aus diesem *Donizetti*'schen Pasquale den Schluss gefolgert zu lesen: nur die Italiener verständen Buffo zu schreiben, selbst *Mozart* habe sie in seinem Figaro nie erreicht. Wie? das grösste musikalische Genie, das je die Erde hervorgebracht, ein *Mozart*, der in seiner frühesten Jugend dreimal in Italien gewesen, daselbst schon als Knabe für die Mailänder Scala zwei Opern componirt, dessen Opern insgesammt die Popularität der italienischen Musikschule, freilich in einer höheren Bedeutung, an sich tragen, soll nicht im Stande gewesen sein, die wahre Vis comica der Musik in den italienischen Opere buffe aufzufassen? Wiegt nicht schon die einzige Scene Papageno's der deutschen Oper Zauberflöte, da wo er sich im zweiten Acte erhängen will, hundert Don Pasquale's auf? Graf *Belgiojoso*, der sie in den Mailänder Salons trefflich vorträgt, ist gewiss dieser Meinung. Etwas Anderes ist es, dergleichen Buffomusik von einem guten italienischen Buffo vortragen zu hören: hier muss man vor Italien den Hut abnehmen. Warum aber gerade Italien die Heimat der Opera buffa sei, während Deutschland kaum *Mozart*, *Weigl*, *Mayr* als wahre Meister in dieser Musikgattung aufzuweisen hat, ist in der besonderen klimatischen Beschaffenheit der Halbinsel, wohl auch in der besonderen Lebensart der Italiener zu erklären, und lässt sich besser mittelst eines langen Aufenthaltes daselbst practisch klar einsehen. — Zum Hauptgegenstande zurückkehrend, erhellt aus dem Gesagten, dass man mit der italienischen Oper im Auslande weit besser daran ist, als bei uns, und der diesjährige Carneval hat ihren jetzigen kläglichen Zustand nur allzudeutlich bewiesen. Geht es so fort, müssen doch bald hier und da einige Stagioni im Jahre mit der Oper pausiren. An ihren gänzlichen Untergang ist wohl nicht zu denken: keine Oper, kein Italien. Im schlimmsten Falle erhalten sie stets in gutem Andenken die Drehorgeln und eine Unzahl der niederen Volksclassen, selbst Kinder, die sie (wenigstens in Mailand) Tag und Nacht herunterleiern und herunterpfeifen. Unter Letzteren gibt es sogar Einige, die mit offenem Munde pfeifen, was unglaublich scheint. Es liessen sich überhaupt nicht uninteressante musikalisch-philosophische Betrachtungen über diese Drehorgeln und die von ihnen erzeugten Pfeiferzünfte anstellen; da sie aber in jeder Hinsicht melancholisch ausfallen müssen, was Manchen befremden dürfte, so sei mit der vorausgegangenen, an sich ohnehin nicht lustigen Rhapsodie diese Einleitung geschlossen.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

In Odessa gab *Ignaz Tedesco* am 14. März ein classisches Abschiedsconcert, in welchem er sein neuestes (zweites) Concert fantastique glänzend vortrug. Die Form, fast immer mit trefflicher Orchesterbegleitung, ist neu, interessant, effectvolt, oft hinreissend. Seine Reminiscences du Barbier de Seville wurden stürmisch zum zweiten Male verlangt.

Der Vorstand des Cölner Männergesangvereines hat an alle deutsche Gesangvereine die Einladung erlassen, dem ersten flämischdeutschen Sängerfeste beizuwohnen, welches den 14. und 15. Juli (vierzehn Tage nach dem grossen niederrheinischen Musikfeste in Aachen) gefeiert werden wird. Die Leitung haben der Dommusikdirector *Weber* in Cöln und *Felix Mendelssohn Bartholdy* übernommen. — Von den flämischen Vereinen sind bereits angemeldet: die Gombertigesellschaft zu Brüssel, die Melomanen zu Gent, der Orpheus ebendaselbst, die Scheldesöhne zu Antwerpen, die Teutonia ebendaselbst, die Philomele zu Löwen, die St. Gregorius-Sängergilde ebendaselbst, der Sängerverein zu Syoghen. Man zählt auf etwa 1000 Sänger.

Tamburini gastirt jetzt in Berlin mit gleichem Beifalle, wie Frául. *Tuczek* aus Berlin in Danzig, *Tichatschek* in Hamburg.

Ankündigungen.

Im Verlage von **G. W. Niemeyer** in Hamburg ist an den erschienen:

Franck, H., „Schweizerklänge," Variationen über eine Tyroliene für die *Oboe* mit Begleit. des *Pianoforte*. Op. 10. 1 Thlr. Dilettanten sowohl wie Musiker machen wir auf diese sich im Vortrage besonders eignende, dabei nicht schwierige Composition aufmerksam.

Neue Musikalien

im Verlage von **Siegel & Stoll** in Leipzig.

Cherubini, Ouv. „La Punition" p. Piano à 4 ms. 20 Ngr.

Clarx, A. B., In der Frühe, von Goethe, für 2 Soprane, Alt, Tenor und 2 Bässe und Pfte ad lib. Op. 20. Partitur u. Stimmen. 1 Thlr. 7½ Ngr.

Mozart, W. A., Auswahl der schönsten Arien aus Mozart's Opern, mit Pfte. Partitur ital. u. deutsch. Lief. II. Gesänge für Sopran oder Tenor. 1 Thlr. 20 Ngr. Lief. III. Gesänge für Bass. 1 Thlr. 3 Ngr. Lief. IV. Gesänge für Bass. 1 Thlr.

(Jede Arie ist auch einzeln erschienen.)

Spohr, Louis, Concert-Ouverture im ernsten Style, Op. 126, für grosses Orchester. 3 Thlr. 7½ Ngr.
— — Dieselbe in Partitur. 1 Thlr. 20 Ngr.
— — Dieselbe zu 4 Händen. 25 Ngr.

Ferner erschien:

Horak, W. E., Die Mehrdeutigkeit der Harmonieen nach leicht fasslichen, aus der harmonischen Progression entlehnten Grundsätzen bearbeitet. *Ein unentbehrliches Supplement zu jeder Harmonielehre.* 15 Ngr.

Bei **N. Simrock** in Bonn erscheint Ende Mai mit Eigenthumsrecht:

Lieder mit Begleitung des Pianoforte, gedichtet und componirt von *A. F. Lindblad*, aus dem Schwedischen in's Deutsche übertragen von *C. A. Dohrn*. 3ⁿ Heft. Preis 28 Sgr.

Neukomm, S., *Der Zopf*, tragische Geschichte von *Adalb. v. Chamisso*, für eine Singstimme und Clavierbegleitung, mit Titelvignette. Preis 10 Sgr.

Digitized by Google

Neue werthvolle Musikalien,

welche mit bekannter Eleganz im Verlage von **Schuberth & Comp.** erschienen sind und das Interesse des musikalischen Publicums besonders in Anspruch nehmen:

Bull, O., *Adagio religioso*, Op. 4. transcr. p. Violoncelle, par R. E. Bockmühl, av. Orch. 1 Thlr. 20 Sgr., av. Pfte et Part. 23 Sgr.

Burgmüller, Ferd., *Miniatur-Fantasie*, f. Pfte über Thema a. d. Oper: Die Kreuzfahrer, von L. Spohr. 12½ Sgr.

Cranch, Aug. M., *Champagner-Polka* nach Mozart's Motiven, f. Pfte. Op. 106. 7½ Sgr.

— — *Matrosen-Polka*, f. Pfte. Op. 107. 7½ Sgr.

— — *Kreuzfahrer-Marsch* über Thema's von Spohr, für Pianoforte. Op. 110. 5 Sgr.

Chwatal, F. X., *Variationen* f. Pfte über: „An Alexis send' ich dich." Op. 33. Neue Auflage. 10 Sgr.

— — *Souvenirs d'Aix-la-Chapelle*, p. Piano. Op. 7. 1 Thlr.

Goldschmidt, S., 1re *Sonate*, p. Piano. Op. 5. Neue Ausgabe. 1 Thlr. 10 Sgr.

— — 2de *Sonate*, p. Piano. Op. 8. 1 Thlr.

Krug, D., 4 *zweistimmige Lieder*, m. Pfte. Op. 18. 15 Sgr.

Lindblad, A. F., 3 *schwedische Lieder* in deutscher Uebertragung (mit Beibehaltung des Originaltextes) von Dr. A. E. Wollheim. Heft 4. 15 Sgr.

Marschner, Dr. H., *Lieder* von Cl. Brentano, für eine Singstimme (Sopr. u. Tenor), m. Pfte. Op. 132. Nr. 1. Wenn ich ein Bettelmann wär'. Nr. 2. O kühler Wald! à 10 Sgr.

Ranken, J. G. de (Capellmeister), *Ansembles-Polka*, Op. 4, f. Orch. 1 Thlr. 10 Sgr., dieselbe f. Pfte. 7½ Sgr.

Schwencke, C., *Rondino* f. Pfte à 4 mains über Motive von Donizetti. Op. 56. Nr. 3. 15 Sgr.

Turányi, R., *Allegretto sentimentale*, p. Piano. Op. 3. 15 Sgr.

Willmers, R., *Sehnsucht am Meere*. Charact. Tangemälde f. Pfte. Op. 8. Neue Ausgabe. 22½ Sgr.

Aufnahme von Zöglingen in die Instrumentalschule des Prager Conservatoriums.

Die Aufnahme erfolgt im Laufe dieses Sommers, und zwar für folgende Instrumente: Violine, Violoncell, Contrabass, Flöte, Hoboe, Clarinette, Fagott, Waldhorn, Trompete und Posaune.

Der Lehrcurs dauert sechs Jahre und der Unterricht umfasst, nebst einem der genannten Instrumente, auch noch die Theorie der Musik und die zur allgemeinen Bildung nöthigen Literärgegenstände.

Anmerk. Dieser gesammte Unterricht wird allen Inländern unentgeltlich ertheilt. Ausländer haben ein jährliches Schulgeld von 30 Fl. Conv.-M. in halbjährigen Anticipatraten zu entrichten.

Nähere Auskünfte über die Einrichtung der Instrumentalschule und die Erfordernisse zur Aufnahme in dieselbe können mündlich oder mittelst frankirter Briefe bei dem Institutsdirector Herrn *Joh. Friedr. Kittl* (Altstadt Nr. 968) oder bei dem Institutsaufseher Herrn Professor *Anton Eiser* (Altstadt Nr. 254) eingeholt werden.

Prag, im Monat März 1846.

Von der Direction des Vereines zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen.

Uebersicht des Unterrichts in J. C. Lobe's Lehrinstitut der musikalischen Composition.

Harmonielehre; Modulation; Rhythmus; einfacher Contrapunct; Melodiebildung; thematische Arbeit; Formen der modernen Instrumentalmusik; doppelter Contrapunct; Fuge; Canon; Instrumentationslehre, mit unmittelbarer Ausführung der Beispiele vom Orchester; Vocalmusik; Vocal- und Instrumentalmusik; die kirchlichen Formen; Vorlesungen über practische Aesthetik der Musik; Musikgeschichte und Anleitung zur Anowahl passender Lectüre; Methodik des Uebens auf musikalischen Instrumenten.

Von den genannten Disciplinen kann jeder Schüler diejenigen auswählen, welche er auf seinem Standpuncte nöthig hat. *Jeder wird einzeln unterrichtet, nach besonderer auf seine Individualität berechneter Methode.* — Die Schüler haben neuerlich von grossherzogl. Hoftheaterintendanz die Vergünstigung freien Eintrittes zu den hiesigen Opernvorstellungen erhalten. Auch die Benutzung der grossherzogl. Bibliothek steht ihnen frei. Ferner ist hier Unterricht auf allen Instrumenten bei ausgezeichneten tüchtigen Künstlern zu haben.

Weimar, im April 1846.

J. C. Lobe, Professor.

Avertissement.

Man hat mir, namentlich seit ich als Lehrer der Composition aufgetreten, öfter die Ehre erzeigt, Compositionsversuche mit der Bitte um Urtheil und Verbesserungsandeutungen zuzusenden. Die Art, wie ich diese Verlangen bisher erfüllt, scheint angesprochen zu haben, da sich solche Zusendungen vermehren. Dies könnte mich freuen, wenn es nicht mein einziges Capital angriffe, das ich besitze, die Zeit, auf deren Kostbarkeit die anzunehmenden Jahre immer dringender hinweisen. Aus diesem Grunde sehe ich mich in der Erklärung genöthigt: dass ich zwar gern auch in der Folge solchen Anforderungen nach meinen geringen Kräften zu genügen suchen will, doch nur gegen ein dem Manuscript beigelegtes verhältnissmässiges Honorar. Diese Bedingung wird gewiss nicht unbillig befunden werden, wenn man bedenken will, dass während der Beschäftigung mit fremden Arbeiten meine eigenen ruhen müssen.

Weimar, im April 1846.

J. C. Lobe, Professor.

Der Instrumentenmacher *J. Schonger* in Cassel hat kürzlich durch eine Reparatur meiner Violine, die unter den Händen mehrerer sehr renommirter Instrumentenmacher bedeutend an Ton, besonders auf der G- und D-Saite, verloren hatte, meinen aufrichtigen Dank verdient. Mein Instrument hat jetzt einen gleichmässigen, sehr kräftigen und dabei weichen und edlen Ton erhalten. Ich fühle mich daher gedrungen, dem Herrn *Schonger* solches öffentlich zu bezeugen und diesen geschickten Meister dadurch allen Besitzern von Streichinstrumenten bestens zu empfehlen, indem ich die feste Ueberzeugung habe, dass derselbe durch seine ferneren Leistungen sich den Dank noch mehrerer Musikern erwerben wird.

Detmold, den 28. Januar 1846. **Grussendorf.**

Offene Capellmeister-Stelle.

Ein englisches Regiment in Ostindien sucht einen Capellmeister. Hauptbedingungen sind: guter Künstler und solider Character. Der fixe jährliche Gehalt ist 480 Louisd'or. Man verlangt, dass der Betreffende entweder englisch oder französisch spreche. Musikdirector *Kurz* in Neuchâtel in der Schweiz gibt nähere Auskunft. Unfrankirte Briefe bleiben unberücksichtigt.

Die

Pianofortefabrik

von

Breitkopf & Härtel in Leipzig

empfiehlt ihre Pianofortes aller Gattungen, mit **deutschem** und **englischem** Mechanismus.

☞ Hierzu eine Extra-Beilage: Ostermess-Bericht 1846 von *A. Diabelli & Comp.* in Wien.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

Digitized by Google

Ostermesse-Bericht 1846

von

A. Diabelli & Comp.,

Kunst- und Musikalienhändler in Wien, Graben Nº 1135.

Unsere neuesten Verlagswerke, so wie unsern übrigen reichhaltigen Musikalien-Verlag liefert Herr Friedr. Kistner in Leipzig an alle unsere Geschäftsfreunde in Deutschland und den benachbarten Ländern aus.

Die Preise sind in *Conventions-Münze*, der Gulden zu 3 Stück Zwanziger.

Lehrbücher und Uebungen.

	fl.	kr.
Czerny, C., Die Kunst des Vortrags der ältern und neuen Claviercompositionen, oder: Die Fortschritte bis zur neuesten Zeit. Supplement (oder 4. Theil) zur grossen Pianoforte-Schule, Op. 500, in 4 Capiteln; nebst einem Verzeichniss der besten Clavierwerke aller Tonsetzer seit Mozart bis auf die neueste Zeit, zur Erleichterung der Auswahl für Lehrer, Schüler, Künstler und Dilettanten. Complet gebunden . . .	10	—
Daraus einzeln:		
I. Capitel: Anweisung zum Vortrage der neuesten Compositionen von Thalberg, Döhler, Henaelt, Chopin, Taubert, Willmers, Fr. Liszt u. andrer jetzigen Tonsetzer	2	—
II. Capitel: Ueber den richtigen Vortrag der sämmtlichen Beethoven'schen Werke für das Piano allein	3	
III. Capitel: Ueber den richtigen Vortrag der sämmtlichen Beethoven'schen Werke für das Piano mit Begleitung .	3	
IV. Capitel: Ueber den Vortrag der Fugen Seb. Bach's, Hindel's und anderer classischen Autoren	2	30
Anhang. Verzeichniss der besten Clavierwerke aller Tonsetzer seit Mozart bis auf die neueste Zeit, zur Erleichterung der Auswahl für Lehrer, Schüler, Künstler und Dilettanten	1	30
—— Les fleurs des Ornemens du Pianiste. 50 Etudes brillans et progressifs. (Verzierungs-Blumen auf dem Piano in 50 fortschreitenden Studien.) 767. Werk in 5 Heften, jedes	1	—

Für das Piano allein.

Albrechtsberger, G., Zwei Fugen, aus dessen Kirchencompositionen für die Orgel oder Piano eingerichtet v. Andr. Bibl.	—	30
Balfe, M. W., Die vier Haimonskinder, Oper. Vollständiger Auszug für Piano allein	6	—
Beethoven, L. v., 24 Variations sur l'air: Vieni amore, de Righini. Nouvelle edition très exacte	1	15
Chotek, F. X., Stradella-Marsch über beliebte Motive aus der Oper: Alessandro Stradella, von Fr. v. Flotow. (Sammlung von Märschen Nº 63.)	—	20
Diabelli, Ant., Euterpe für Piano allein. (Fortsetzung.)		
Nº 456. Die Heimkehr des Verbannten. Oper von Otto Nicolai. 4. Potpourri.	1	—
- 457. Chi dura vince. Oper von Luigi Ricci. 1. Potpourri	1	—
- 458. dº 2. Potpourri	1	—
- 459. Il Fantasma. Oper von Persiani. 1. Potpourri	1	15
- 460. dº 2. Potpourri	1	—
- 461. dº 3. Potpourri	1	—
- 462. Alessandro Stradella. Oper von Fr. v. Flotow. 1. Potpourri	1	15

Digitized by Google

fl. kr.

№ 463. Alessandro Stradella. 2. Potpourri 1 15
- 464. do 3. Potpourri 1 15
- 465. Der Liebesbrunnen. Oper v. M. W. Balfe. 1. Potpourri . . 1 —
- 466. do 2. Potpourri . . . . . 1 —
- 467. do 3. Potpourri . . . . . 1 —
- 468. do 4. Potpourri . . . . . 1 —
(Wird fortgesetzt.)

Diabelli, Ant., Potpourris aus den neuesten und beliebtesten Opern (complet gebunden). (Fortsetzung.)

Heft 49. Chi dura vince. Oper von Ricci, in 2 Potpourris . . . 1 50
- 50. Il Fantasma. Oper von Persiani, in 3 Potpourris . . . 3 —
- 51. Alessandro Stradella. Oper von Fr. v. Flotow, in 3 Potpourris 3 30
- 52. Der Liebesbrunnen. Oper von M. W. Balfe, in 4 Potpourris. 3 30
(Werden fortgesetzt.)

—— Wiener Lieblingsstücke der neuesten Zeit, für Piano allein, oder zu vier Händen. (Fortsetzung.)

№ 43. Rondo (Ah! no, non temer) aus der Oper: Il Fantasma. Gesungen von Mad. Tarchiardi-Persiani . 1 —
- 44. Rondino über Motive aus der Oper: Chi dura vince. Musik v. L. Ricci 1 15
- 45. Favorit-Marsch nach Motiven der Oper: Die vier Haimonskinder . — 45
- 46. Polonaise nach Motiven der Oper: Die vier Haimonskinder . . . — 50
- 47. Fälle der Liebe. Lied v. Fr. Schubert — 45
- 48. Russische Volkshymne. Musik von Al. Lvoff . . . . . — 30
- 49. Abschiedsgesang aus: Zauberschleier, von A. Emil Titl, und: Abschied von der Hütte, aus Alpenkönig und Menschenfeind, von W. Müller . . . . — 45
- 50. Oesterreich. Volkshymne, v. Jos. Haydn, und: Englisches Nationallied, von Dr. Carey. — 30
(Werden fortgesetzt.)

—— Kleinigkeiten. Auswahl beliebter Melodien für Piano, mit Berücksichtigung kleiner Hände. (Fortsetzung.)

Heft 43. enthält: № 173. Erstes Rondino über die Cavatine (Alles

fl. kr.

theile unser Glück) aus der Oper: Alessandro Stradella. Musik von Fr. v. Flotow . . . . . — 30

Heft 44. enthält: № 174. Zweites Rondino über das Trinklied: (H'raus mit dem Nass aus dem Fass) aus do — 30
- 45. enthält: № 175. Drittes Rondino über den Maskenchor: (Vivat hoch, Prinz Carneval) aus do — 30
- 46. enthält: № 176. Viertes Rondino über den Wechselgesang: (Italia mein Vaterland) aus do . — 30
- 47. enthält: Favorit-Melodien aus der Oper: Der Liebesbrunnen, Musik von M. W. Balfe. № 177. Duett: (Baust du auf Seemanns-Liebe). № 178. Arie: (Von Lust u. Frohsinn). № 179. Romanze: (Vergebens blieb mein banges Sehnen). № 180. Arie: (Die Sinne, sie schwinden). № 181. Arie: (Es führt die Zeit auf ihren Schwingen). № 182. Chor: (Spielt und zecht, was euch gefällt) . — 30
- 48. enthält: Favorit-Melodien aus der Oper: Chi dura vince. Musik von Luigi Ricci. № 183. Terzett: (Jo qui resto). № 184. Cavat.: (Questa è casa?). № 185. Cavat.: (Vo splendere a piena). № 186. Cavat.: (Mio Signore pensi bene). № 187. Cavat.: (Dal mio disprezzo. № 188. Schluss-Cavat.: (Alfin brillar nell' iride) . . — 30
- 49. enthält: Favorit-Melodien aus der Oper: Il Fantasma. Musik v. Persiani. № 189. Cavat.: (Ah! non temer bell' angiolo). № 190. Cavat.: (Tremi, tremi). № 191. Duett: (Sento ah senti). № 192. Cavat.: (Ah! no, non temer). № 193. Romanze: (Era notte ed io fischiando). № 194. Chor: (Viva, viva!). № 195. Schluss-Cavatine . . . . . — 30
- 50. enthält: Dritte Abtheilung der Favorit-Melodien aus L. van Beethoven's Werken. № 196. Andante. № 197. Lied: (Als mir noch die Thräne). № 198. Trauer-Marsch. № 199. Scherzo aus dem Septett. № 200. Motif aus dem Finale des Septetts . . . . — 30
- 51. enthält: № 201. Napoleons

Digitized by Google

fl. kr.

Krönungs-Marsch von Lesueur. N² 202. Lied: Die Feldflasche, von Keller. N² 204. Air russe. N² 205. Schweizer Alpenlied. N² 206. Krakowiak, getanzt von Dem. Fanni Elsler . . . . — 30

Heft 52. enthält: Ungarische National-Melodien. N² 207. Marsch: (Rakoczy). N² 208. Sobridal. N² 209. Fötidal. N² 210. Lassu. N² 211. Frissen. N² 212. Lassu. N² 213. Magyar nota . . . . — 30

(Werden fortgesetzt.)

Döhler, Theodore, Melodies russes variées, oeuv. 60.

1. Trio de l'Opéra: La vie pour le Czaar par Glinka . . . . . — 45
2. Le Rossignol. (Salavé) Melodie populaire d'Alieneff. . . . . — 45
3. Passé. Romance du Comte Michel Wielhorsky . . . . . — 45

Geiger, Constance, (âgé dix ans) Trois Valses, Op. 1. . . . . — 20

—— Preghiera, Op. 2. . . . . — 15

—— Quatre Valses, Op. 3. . . . . — 20

Herzog, Jos., Carnevals-Grüsse. Walzer . — 45

Liszt, Fr., Ungarische Melodien, aus Fr. Schubert's ungarischem Divertissement zu 4 Händen, Op. 54, zweihändig auf eine neue leichtere Art gesetzt. N² 1. Pr. fl. 1. N² 2. Pr. fl. 1. N² 3. Pr. 45 kr. Complet . . . . . 2 —

Loewe, Thomas, (âgé d'onze ans) Trois Mazourkas, Op. 1. . . . . — 45

Meyer, Leop. de, Andante (Hortense), Op. 42. — 45

—— Air russe. N² 3. Op. 44. . . . . — 45

—— Air Boemien russe, (Russisches Zigeunerlied) Op. 45. . . . . — 45

Neumayer, A., Rondino über beliebte Motive aus der Oper: Die vier Haimonskinder. Op. 25. . . . . — 45

Nouveautés du jour pour le Salon musical. (Musikalische Tags-Neuigkeiten) Fortsetzung.

Cah. 44. Czerny, C., Scherzino alla Tarantella, Op. 763. . . . . — 30
- 45. — Etude conrante, Op. 765. — 45
- 46. Lickl, C. Ferd., Drei Lieder ohne Worte, Op. 50. . . . 1 —
- 47. Meroda, Ch. Baron de, Nocturne, Op. 4. . . . . — 30

fl. kr.

Cah. 48. — Tarantelle, Op. 5. . . — 45
- 49. Czerny, C., L'Infatigable. Grand Etude de Velocité, Op. 779. . — 45
- 50. Weber, Fréd. Ant., Rondo brillante, Op. 18. . . . . — 45

Pacher, J. A., L'Elegante. Etude de Salon in Des, Op. 7. . . . . — 45

—— Adagio e Allegro capriccioso, Op. 8 . 1 30

—— La Harpe, Mélodie originale, Op. 9. . 1 15

—— Cinquième Etude de Salon in E, Op. 10. 1 —

Resnitschek, Jos., Kaiser Nicolaus-Marsch. (Sammlung von Märschen N² 64. . . — 15

Wanczura, Jos., Introduction und Variationen über das beliebte Glockenduett aus der Oper: Die vier Haimonskinder, Op. 38. — 45

—— Variationen und Rondo über 2 beliebte Motive aus der Oper: Alessandro Stradella. Op. 39. . . . . — 45

Winterle, Edm., Steiersche Original-Melodien, Op. 19. . . . . — 20

Für das Piano auf vier Hände.

Balfe, M. W., Die vier Haimonskinder. Oper (gebunden). 7 30

Chotek, Fr. X., 9. Rondinetto über beliebte Motive aus der Oper: Alessandro Stradella, Op. 70. . . . . — 45

—— 10. Rondinetto über beliebte Motive aus der Oper: Die vier Haimonskinder, Op. 73. . . . . — 45

Czerny, C., Souvenir théatral. (Fortsetzung.)

Cah. 81. Fantaisie 1ière sur des motifs de l'Opéra: Maria di Rohan, de G. Donizetti 1 45
- 82. Fantaisie 2me sur do 1 45
- 83. Fantaisie 3me sur do 1 45
- 84. Fantaisie 4me sur do 1 45
- 85. Fantaisie 1ière sur des motifs fav. de l'Opéra: Les quatre fils Aymon, (Die vier Haimonskinder) de M. W. Balfe . . . 2 —
- 86. Fantaisie 2me sur do 2 15
- 87. Fantaisie 3me sur do 2 15

(Wird fortgesetzt.)

Digitized by Google

fl. kr.

Diabelli, A., Euterpe auf vier Hände. (Fortsetzung.)

№ 442. Gisella, oder: Die Wilis. Ballet von Ad. Adam. 1. Potpourri 1 45

- 443. do 2. Potpourri 1 45

- 444. Der Brauer von Preston. Oper von Ad. Adam. 1. Potpourri 1 45

- 445. do 2. Potpourri 1 45

- 446. do 3. Potpourri 1 45

- 447. Die Sirene. Oper von Auber. 1. Potpourri 1 45

- 448. do 2. Potpourri 1 45

- 449. Die vier Haimonskinder. Oper von M. W. Balfe. 1. Potpourri 1 30

- 450. do 2. Potpourri 1 30

- 451. do 3. Potpourri 1 45

- 452. do 4. Potpourri 1 45

- 453. Die Heimkehr des Verbannten. Oper von Otto Nicolai. 1. Potpourri 1 45

- 454. do 2. Potpourri 1 45

- 455. do 3. Potpourri 1 45

- 456. do 4. Potpourri 1 45

- 457. Chi dura vince. Oper von Luigi Ricci. 1. Potpourri . 1 45

- 458. do 2. Potpourri 1 45

- 459. Il Fantasma. Oper von Persiani. 1. Potpourri . . . . 2 —

- 460. do 2. Potpourri 1 45

- 461. do 3. Potpourri 1 45

- 462. Alessandro Stradella. Oper von Fr. v. Flotow. 1. Potpourri . . . . . 2 —

- 463. do 2. Potpourri . . . . 2 —

- 464. do 3. Potpourri . . . . 2 —

- 465. Der Liebesbrunnen. Oper von M. W. Balfe. 1. Potpourri 1 45

- 466. do 2. Potpourri 1 45

- 467. do 3. Potpourri 1 45

- 468. do 4. Potpourri 1 45

(Wird fortgesetzt.)

Meyer, Leop. de, Andante (Hortense). Op. 42. 1 45

—— Air russe. (№ 3.) Op. 44. . . . . 1 —

fl. kr.

Meyer, Leop. de, Air Boemien russe. (Russisches Zigeunerlied.) Op. 45. . . . 1 —

Onslow, G., Première grande Sonate in Emoll, Op. 7. (nouvelle edition) . . . . . 2 —

Winterle, Edm., Steierische Original-Melodien, Op. 19. . . . . — 30

Für das Piano mit Begleitung.

Dancla, Charles, Trio brillant (in D) pour Piano, Violon et Violoncelle, Op. 22. 2 45

Diabelli, A., Concordance. Periodisches Werk für Violine und Piano concertant. (Fortsetzung.)

Heft 48. Die vier Haimonskinder, Oper von M. W. Balfe. 1. Potpourri 1 15

- 49. do 2. Potpourri 1 15

- 50. do 3. Potpourri 1 15

- 51. do 4. Potpourri 1 15

- 52. Marie, die Tochter des Regiments. Oper von G. Donizetti. 1. Potpourri 1 15

- 53. do 2. Potpourri 1 15

- 54. do 3. Potpourri 1 15

- 55. Alessandro Stradella. Oper von Fr. v. Flotow. 1. Potpourri 1 15

- 56. do 2. Potpourri 1 15

- 57. do 3. Potpourri 1 15

Für das Violoncell.

Stainlein, Louis le Comte, Fantaisie sur: La fille du Regiment, de Donizetti, pour Violoncelle avec accomp. de Piano, Op. 2. 1 15

Für die Flöte.

Briccialdi, Giul., Reminiscence dell' Opéra: Maria di Rohan, di G. Donizetti. Fantasia romantica per Flauto con accomp. di Piano, Op. 35. . . . . 1 45

Digitized by Google

fl. kr.

Diabelli, A., Productionen für die Flöte mit Begleitung des Piano. (Fortsetzung.)

Heft 59. Die vier Haimonskinder. Oper von M. W. Balfe. 1. Potpourri 1 15

- 60. dº 2. Potpourri 1 15
- 61. dº 3. Potpourri 1 15
- 62. dº 4. Potpourri 1 15
- 63. Marie, die Tochter des Regiments. Oper von G. Donizetti. 1. Potpourri 1 15
- 64. dº 2. Potpourri 1 15
- 65. dº 3. Potpourri 1 15

Heft 66. Alessandro Stradella. Oper von Fr. v. Flotow. 1. Potpourri 1 15

- 67. dº 2. Potpourri 1 15
- 68. dº 3. Potpourri 1 15

(Werden fortgesetzt.)

Diabelli, A., Der musikalische Gesellschafter. Periodisches Werk für eine Flöte. (Fortsetzung.)

Heft 79. Der Zauberschleier. Der Antheil des Teufels. Der Todtentanz. Romantische Zauberspiele von A. Emil Titl . . 1 —

- 80. Marie, die Tochter des Regiments. Oper von G. Donizetti . . . . . 1 —

(Wird fortgesetzt.)

Für das Orchester.

Berlioz, Hector, Marche marocaine composée par Leop. de Meyer, instrumentée à grand Orchestre avec une Coda nouvelle. Grande Partition . . . 2 15

Gesangmusik.

a. Originalgesänge.

Baumann, Alex., Der kloani Linza Postilion, für eine Singstimme mit Begl. des Piano, Op. 7. . . . . — 30

fl. kr.

Diabelli, Ant., Der Engel der Geduld. Chor für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit willkühri. Begleitung des Piano oder der Physharmoniea, Op. 173. . . . 1 15

—— dº für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Piano . . . . . — 30

—— dº für Alt oder Bariton mit Begleitung des Piano . . . . . — 30

Geiger, Constanze, Meine liebste Blume. Lied für eine Singst. mit Piano, Op. 5. . — 30

Gernerth, Franz, Der Invalide. (Le vieux Sergent.) Für eine Singst. mit Piano, Op. 1. . . . . — 30

—— Liebeszweifel. Gedicht von Ant. Langer. Für eine Singst. mit Piano, Op. 2. . — 45

Hauptmann, M., Armor timido (Schüchterne Liebe) parole di Metastasio per Canto con acc. del Piano, Op. 11. (Nuova editione.) . . . . . 1 —

—— Acht Gedichte für eine Singst. mit Begl. des Piano, Op. 14. (Neue Ausgabe.) . 1 —

Hoven, J., Mondfahrt, von Lumau. Wenn ich nur wüsste, von Fr. Bach. Angedenken von Mosenthal. Drei Gesänge für eine Altstimme mit Piano, Op. 35. 1 —

Preyer, Gottfr., Vöglein mein Bote. Gedicht von J. G. Seidl. Für Sopran od. Tenor mit Piano, Op. 47. . . . . — 30

—— dº Für Alt oder Bariton mit Piano . — 30

—— Der Blinde. Gedicht von Rupertus. Für Sopran oder Tenor mit Piano, Op. 48. — 30

—— dº für Alt oder Bariton mit Piano — 30

Proeb, Heinr., Unter den dunkeln Linden. Lied für eine Singstimme mit Begl. des Waldhorns oder Violoncell und des Piano, Op. 122. . . . . 1 15

—— dº Für eine Singst. mit Piano allein — 45

—— Nachtgesang. Gedicht von Siegfried Kapper. Für eine Singstimme mit Begl. des Piano, Op. 123. . . . . — 30

—— Sehnsucht. Gedicht von J. S. Tauber. Für eine Singst. mit Begleit. der Flöte oder Violine und des Piano, Op. 124. 1 —

—— dº Für eine Singst. mit Begleitung des Piano allein . . . . . — 45

—— Der Grossvater. Gedicht von Rupertus. Für eine Singst. mit Piano, Op. 125. — 30

—— Il Gondoliere. Canzonetta del Barone Emilio Mulazzani. (Ecco l'ora.) Mädchen! komm' in meinen Nachen.) Für eine Singst. mit Piano, Op. 126. . . — 45

Digitized by Google

fl. kr.

Proch, Heinr., Frühlingswehmuth. Gedicht von J. N. Vogl. Für eine Singst. mit Piano, Op. 127.. . . . . — 30

—— Wo ein treues Herz in Liebe vergeht. Gedicht von Wilh. Müller. Für Sopran oder Tenor mit Piano, Op. 128. . . — 45

—— dº für Alt oder Bariton . . . . — 45

—— Wiederfinden. Gedicht von Fr. Hartmann. Für eine Singst. mit Begl. des Violoncell und Piano, Op. 129. . . . 1 15

—— dº für eine Singst. mit Piano allein — 45

—— Das treue Lied. Für Sopran oder Tenor mit Piano, Op. 130. . . . . — 30

—— dº für Alt oder Bariton . . . . — 30

—— Liebestöne. Gedicht von Hoffmann von Fallersleben. Für Sopran oder Tenor und Piano, Op. 131. . . . . — 30

—— dº für Alt oder Bariton . . . . — 30

Schubert, Franz, *Neue Ausgabe* sämmtlicher in unserm Verlage erschienenen Originalgesänge mit deutschem und französischem Texte. (Hochformat.)

Opus 1. Erlkönig, Ballade von Göthe — 45

- 2. Gretchen am Spinnrade, aus Göthe's Faust . . . . . — 45

- 3. Schäfers Klagelied. Heidenröslein. Jägers Abendlied. Meeresstille. Gedichte von Göthe . . . . . — 45

- 4. Der Wanderer, von Schmidt von Lübeck. Morgenlied, von Werner. Wand'rers Nachtlied, von Göthe . . . . . — 45

- 5. Rastlose Liebe. Nähe des Geliebten. Der Fischer. Erster Verlust. Der König im Thule. Gedichte von Göthe 1 15

- 6. Memnon. Antigone und Oedip, Gedichte von J. Mayerhofer. Am Grabe Anselmo's, Gedicht von Claudius . . . . 1 —

- 7. Die abgeblühte Linde. Der Flug der Zeit, vom Grafen Ludw. v. Széchényi. Der Tod und das Mädchen, von Claudius . . . . . — 45

- 8. Der Jüngling auf dem Hügel, von Heinr. Hüttenbrenner. Sehnsucht. Erlafsee und am Strome, von Mayerhofer . 1 15

fl. kr.

Opus 12. Gesänge des Harfners, aus Wilhelm Meister von Göthe . — 45

- 13. Der Schäfer und der Reiter, von Fried. B. de la Motte Fouqué. Lob der Thränen, von A. W. von Schlegel. Der Alpenjäger, von J. Mayerhofer 1 —

- 14. Süleika und Geheimes, aus dem westöstlichen Divan von Goethe . . . . . 1 —

- 19. An Schwager Kronos. An Mignon. Ganymed. Gedichte von Goethe 1 30

- 20. Sei mir gegrüsst, aus den östlichen Rosen, von Rückert. Frühlingsglaube, von Uhland. Hänflings-Liebeswerbung, von Fr. Kind . . . . . 1 —

(Werden fortgesetzt.)

Stollewerk, Nina, Liebchen wo bist du? Gedicht von Jos. David. Für eine Singstimme mit Begleitung des Piano, Op. 3. . . . . — 30

Weiss, Laur., Erhebung des Geistes. Gedicht von Janitschka. Vocalchor für Sopran, Alt, Tenor und Bass, Op. 27. 1 —

b. Operngesänge.

Nicolai, Otto, Die Heimkehr des Verbannten. Tragische Oper in 3 Acten. Vollständiger vom Componisten gefertigter Clavier-Auszug . . . . . 15 —

NB. Daraus sind alle Gesangsstücke einzeln zu haben.

Proch, H., Recit. und Romanze für Tenor: (Du bist mein, du hast's geschworen) aus der Oper: Ring und Maske . . — 30

—— Recit. und Duett für Sopran und Tenor: (O mein Gemahl!) aus dº . . . . — 45

—— Arie des Hofnarren für Bass: (Ei, Herr König — ich merke Ränke) aus dº . — 45

Philomele,

eine Sammlung der beliebtesten Gesänge mit Begleitung des Pianoforte.

(Fortsetzung.)

Nº 454. Nicolai, Otto, Cavatine für Tenor oder Sopran: (Könnt' ich an deiner Seite wallen) aus der

Digitized by Google

			fl. kr.
		Oper: Die Heimkehr des Verbannten	— 15
N² 455.	—	Dieselbe für Bariton oder Alt	— 15
- 456.	—	Canon, Quintett: (O schönes Glück, das ich ersehnte) aus dº	— 30
- 457.	—	Cavatine für Alt: (Heil'ge Flamme) aus dº	— 45
- 458.	—	Cavatine für Sopran: (Ach! diese einz'ge Schuld) aus dº .	— 30
- 459.	—	Dieselbe für Alt	— 30
- 460.	—	Schluss-Cavatine für Sopran: (Ich scheide nun, vergebet mir) aus dº	— 20
- 461.	—	Dieselbe für Alt	— 20
- 462.	—	Recit. und Cavatine für Sopran zum Gebrauche in Concerten eingerichtet: (Heil'ge Flamme) (Io l'adoro) aus dº	— 45
- 463.	Mozart, W. A.,	Recit. und Arie: (O zittre nicht, mein lieber Sohn) (Non paventar amabil figlio) aus der Oper: Die Zauberflöte	— 30
- 464.	—	Arie: (Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen) (Gli angui d'inferno) aus dº	— 30
- 465.	—	Arie für Alt oder Bariton: (Diess Bildniss ist bezaubernd schön) (O! cara immagine) aus dº	— 20
- 466.	—	Arie für Alt oder Bariton: (Ach! ich fühl's, es ist verschwunden) (Ah! Io so, più non m'avanza) aus dº . . .	— 20
- 467.	Lvoff, Alexis,	Volkshymne der Russen: (Gott sei des Herrschers Schutz!)	— 30
- 468.	Kanne, Fr. A.,	Rolandslied: (Rolands Horn ersehallte) . . .	— 20
- 469.	Schubert, Fr.,	Der blinde Knabe, für Alt oder Bariton . . .	— 30

			fl. kr.
N² 470.	—	Hymne an die Jungfrau, für Alt oder Bariton: (Ave Maria) (Wird fortgesetzt.)	— 30

Kirchenmusik.

Geiger, Constanze,		Ave Maria: (Heil'ge Jungfrau). Solo für Sopran mit Chor und Begleitung der Orgel oder Physharmonica, Op. 4.	— 30
Seegner, Fr. Gregor,		Offertorium N² 5. (Confitebor tibi) Solo für Sopran und Violin mit Chor und Begl. des Orchesters, Op. 47.	2 45
——		Offertorium N² 6. (Benedicite gentes) Solo für Alt mit Chor und Begl. des Orchesters, Op. 48.	2 30
——		Offertorium N² 7. (Deus misereatur nostri) Solo für Tenor mit Chor und Begl. des Orchesters, Op. 49.	2 45
——		Offertorium N² 8. (Ad te Domine) Solo für Bass mit Chor und Begl. des Orchesters, Op. 50.	2 45
Teichmann, A.,		Ave Maria. Solo für Tenor oder Sopran, mit Begl. des Piano. . .	— 30

Portraite.

Liszt, Fr.		(Nach der Natur gezeichnet und lithographirt von Kriehuber.) Auf Chineser-Papier.	2 —
——		Auf weissem franz. Velin-Papier. . .	1 30
Marra, Maria,		(von Kriehuber.) Auf Chineser-Papier.	1 30
——		Auf weissem franz. Velin-Papier. . .	1 —
Paeher, J. A.,		(von Kriehuber.) Auf Chineser-Papier.	1 30
——		Auf weissem franz. Velin-Papier. . .	1 —
Schubert, Franz,		(Seitenstück zu Beethoven und Liszt) von Kriehuber. Auf Chineser-Papier.	2 —
——		Auf weissem franz. Velin-Papier. . .	1 30

Ant. Diabelli & Comp.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Mai. **Nr. 19.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Die Concertsängerin Sophie Schloss. Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — *Ankündigung.*

Recensionen.

Messe für vier Solo-Singstimmen und Chor, componirt von *Joh. J. G. Verhulst.* Op. 20. Clavierauszug vom Componisten. Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis 7 Fl. 12 Kr.

Der geehrte, auch in Deutschland rühmlichst bekannte Verfasser, welcher bereits mehrere ausgezeichnete Werke für die Kirche, unter Anderem auch einen trefflichen doppelchörigen Hymnus, veröffentlicht hat, ist durch die vorliegende Arbeit in den engen Kreis der tüchtigsten Kirchencomponisten der Gegenwart eingetreten, und Referent gesteht mit Vergnügen, dass ihn das Studium derselben mit der wärmsten Hochachtung gegen den geist- und talentvollen Schöpfer erfüllt hat, in welchem sein von Alters her an tüchtigen Tonmeistern so reiches Vaterland eine neue Zierde gewonnen hat. Diese Messe zeugt, mit Ausnahme einer einzigen Partie, des „Dona nobis pacem" (S. 76), von einem durch und durch musikalischen Sinne und Geiste, reich an Kraft der Erfindung, ausgereift in gründlichen Studien der Harmonie, des höheren Contrapunctes und der Rhythmik, des wärmsten religiösen Gefühles, des begeisterungsvollen Aufschwunges fähig, und dabei sich fast überall streng in den bemessenen Grenzen des eigentlich Kirchlichen haltend; strenger wenigstens, als man dies bei vielen, ja den meisten übrigen Componisten ähnlicher Werke gewohnt ist, von welchen selbst manche sehr berühmt gewordene den eigentlichen Geist kirchlicher Musik da und dort bekanntlich so arg verleugnet haben, dass sie kaum noch in der Sitte oder vielmehr Unsitte einige Entschuldigung finden, nach welcher man nun einmal, trotz aller Gegenwirkungen einzelner erleuchteter Päpste, in der katholischen Kirche gewisse Partieen der Messe im üppigen Glanze weltlicher Pracht und Herrlichkeit verlangt. Hätte nicht auch unser Autor vorzüglich in der bereits erwähnten Stelle, so wie in einzelnen gebrauchten Figuren und Wendungen jenem Zuge allzu fügsam nachgegeben, so würden wir sein Werk unbedingt als ein Meisterwerk hervorheben können, würdig, nicht nur in katholischen, sondern in allen Kirchen der Christenheit gehört und oft gehört zu werden. Aber auch so, da unsere Ausstellungen immer nur einen verhältnissmässig kleinen Theil in einem sonst würdig und ernst auftretenden und seinem Zwecke völlig genügenden Ganzen treffen, müssen wir diese Messe in den rein kirchlich gehaltenen Theilen zur Aufführung wie zum Privatstudium angelegentlichst empfehlen. Man wird sich dabei durch die fleissige und tüchtige Arbeit in den grösstentheils polyphon sich bewegenden effectvollen Chören und durch viele, theils in harmonischer und modulatorischer Hinsicht interessante, theils durch die Eigenthümlichkeit, Tiefe, Kraft und Innigkeit der Auffassung und des Ausdruckes hervorragenden einzelnen Stellen reich erquickt, warm erbaut fühlen. In der Hoffnung, dass auch die Partitur dieses trefflichen Werkes erscheinen wird, wollen wir uns eine in's Einzelne gehende Beurtheilung desselben bis dahin aufsparen und hier nur noch bemerken, dass auch schon der mit Sorgfalt gearbeitete Clavierauszug auf eine reiche, lebensvolle Ausstattung des Orchesters schliessen lässt.

XII nouvelles Vocalises à deux voix pour Soprano et mezzo Soprano ou Tenore et mezzo Soprano par *Marco Bordogni.* Mainz, bei Schott's Söhnen. Pr. 3 Fl. 36 Kr.

Unsere Leser kennen wohl schon, wenigstens zum Theil, den Verfasser des obigen Werkes als einen der jetzt lebenden beliebtesten Gesanglehrer in Paris. Möchte es ihm doch gefallen haben, uns in einer tüchtigen Vorrede oder Einleitung zu diesen „Vocalises" etwas tiefer in seine Methodik blicken zu lassen! So haben wir hier eben nur „Vocalises" ohne alle Anweisung über den Zweck, über den rechten Zeitpunct und über die richtige Art und Weise des Gebrauchs, welches Alles von selbst zu errathen und ohne Weiteres klar zu erkennen, wohl nicht einem Jeden, dem das Werk etwa in die Hand fällt oder empfohlen wird, möglich sein dürfte. Hiervon abgesehen, können wir indess dieses Werk einsichtsvollen Gesanglehrern und vorgeschrittenen Sängern und Sängerinnen insofern anempfehlen, als es die beiden Stimmen jedenfalls interessanter, zweckmässiger und bildender beschäftigt, als man es sonst bei derartigen französischen und italienischen Werken gewohnt ist. Man wird dadurch, ohne sich allzusehr von Terzen- und Sextengängen überlästigt zu fühlen, auf die leichteste Weise mit den im modischen Duettwesen gerade jetzt beliebigsten und üblichsten Gängen, Wendungen, Floskeln, Verzierungen u. s. w. bekannt werden, und Sänger, welche sich auf der Höhe der Zeit halten wollen, werden daher wohlthun, sich diesen Apparat zuzulegen.

Digitized by Google

Studien für den Pedalflügel, componirt von *Robert Schumann*. Op. 56. Erstes Heft: Sechs Stücke in canonischer Form. Auch für das Pianoforte zu drei oder vier Händen. Leipzig, bei F. Whistling. Pr. 1 Thlr.

Mit einem so seltenen als rühmlichen Wetteifer scheint sich das genialste aller musikalischen Ehepaare in der letzten Zeit in die tiefsten und ernstesten contrapunctischen Studien versenkt zu haben; denn wurde vor Kurzem das musikliebende Publicum von Frau Dr. Clara Schumann mit einem Hefte Präludien und Fugen überrascht, so tüchtig und gediegen, wie sie wohl kaum jemals der Feder einer Dame entflossen sind (Op. 16, Leipzig, bei Breitkopf und Härtel), und welche verfasst zu haben, selbst den gerühmtesten Fugenmeistern neuerer Zeit zur Ehre gereichen dürfte, so erfreut uns hier wiederum Herr Dr. Schumann mit einer musikalischen Gabe von gleichem contrapunctischem Gewichte, die wir mit vollem Rechte zu seinen gediegensten Werken, so wie überhaupt zu den werthvollsten rechnen dürfen, welche es in dieser Art geben mag. Würden diese köstlichen canonischen Arbeiten voll Geist, Kraft und Leben, voll Ernst, Würde und Tiefe einem Kenner ohne Nennung des Autors vorgespielt, er würde leicht auf irgend ein bisher unbekannt gebliebenes Werk des Meisters Sebastian oder eines der würdigsten Jünger seiner Schule rathen; so hoch stehen sie an Erfindung, wie an Ausführung und innerer Haltung. So können wir Freunden ernsterer Musik nur rathen, sich so bald als möglich mit diesen vortrefflichen Arbeiten, welche übrigens auch dreihändig auf einem gewöhnlichen Concertflügel (das Pedal eine Octave tiefer), ja zum Theil auch auf der Orgel ausgeführt werden können, vertraut zu machen, und sie werden sich sicherlich durch dieselben auf das Tiefste bewegt, ja erbaut fühlen. Für uns wenigstens ist dieses Heft (möge doch der Herr Verfasser bald noch mehrere gleich werthvolle folgen lassen) ein musikalisches Psalmbuch geworden, das, ohne Worte, wie das kräftigste, frömmste, gediegenste Wort zum Herzen spricht, tröstend, Frieden gebend, aufheiternd, zu ernster Betrachtung und Gemüthseinkehr anregend — wie die Harfenklänge des königlichen Dichters der Schrift.

Der Vortrag dieser Musikstücke bietet zwar nicht ausserordentliche Schwierigkeiten, will aber, wenn sie zu voller Wirkung gelangen sollen, sehr genau genommen sein, und es darf dabei kein Nötchen fehlen. Dr. *K.*

Ch. Voss: Fantaisie brillante. Op. 63. Offenbach a. M., J. André. Eigenthum des Verlegers. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

Für Spieler von mittlerer Fertigkeit als eine brillante und dabei angenehm unterhaltende Composition über einige der hübschesten Motive der Oper „Alessandro Stradella" brauchbar. Das „Grandioso" auf der vorletzten Seite schaut Einen nach den munteren Sächelchen, die vorhergegangen, fast komisch an. Es ist doch merkwürdig, was für grosse Hilfsmittel zuweilen in Bewegung gesetzt werden, um ganz gewöhnliche Dinge zu Stande zu bringen! — Etwas Besonderes ist bei der in Rede stehenden Composition nicht hervorzuheben. —

E. Pauer: Scherzo. Op. 17. Offenbach, J. André. Eigenthum des Verlegers. Preis 42 Kr.

— —: Deux Morceaux de Salon: 1) Etude de Concert; 2) Marche hongroise. Op. 18. Ebend. Preis 1 Fl.

Das Scherzo — Op. 17 — dürfte mehr eigentlichen musikalischen Werth haben, als die beiden Salonstücke Op. 18. Es wird auch dem Freunde einer ernsteren Muse, wenn sonst er sich in seinem Urtheile Virtuosencompositionen gegenüber unbefangen erhalten hat, gefallen. — Dem ungarischen Marsche kann man, trotz des einfachen, unbedeutend erscheinenden Thema's, einen gewissen Character nicht absprechen. Um so weniger hätte der Componist es nöthig gehabt, durch Bezeichnungen, wie „Con tutta la forza e feroce" — „Grandioso" — „fff" — der Gewohnheit mancher Componisten zu huldigen, welche den Character, den sie in die Composition nicht zu legen wissen, wenigstens dazu schreiben. „Was das Auge sieht, glaubt das Herz," ist kein musikalisches Sprichwort. — Die vorstehende „Etude de Concert" bietet nichts Neues. Die bescheidene, artige Melodie wird zuerst einfach vorgetragen, und kehrt sodann, zwischen beide Hände getheilt, wieder, während die Rechte aufwärtssteigende Scalen in schneller Bewegung auszuführen hat. Man mag das Tonstück als für den Concertgebrauch bestimmt passiren lassen, da es wenigstens kurz gehalten ist und demnach dem Publicum nicht zu viel zumuthet. —

H. Rosellen: Fantaisie brillante sur l'Opéra: La Muette de Portici. Op. 75. Leipzig, Breitkopf et Härtel. Eigenthum der Verleger. Preis 1 Thlr.

Herr Rosellen ist zu den modernen Componisten zu rechnen, wenn er auch nicht zu den neuesten gehört, da er bereits bis Opus 75 vorgerückt ist. Er hat sein Publicum gefunden, was ebenfalls aus der Opuszahl hervorgeht, und für dieses zunächst bemerken wir, dass, in der gewohnten Weise des Verfassers überhaupt geschrieben, nach einer auf den Anfang der Ouvertüre anspielenden Einleitung das Schlummerlied folgt, erst in einfacher, dann in veränderter Gestalt, welchem sich sodann die Arie der Prinzessin (B dur) mit zwei Variationen anschliesst. Die beliebte Barcarole macht den Beschluss und sichert dem Spieler den Beifall seiner Zuhörer.

Fr. Gretscher: La Plainte. Nocturne. Op. 9. Ebendaselbst. Preis 12½ Ngr.

Ein wenigstens uns noch neuer Name, und doch schon bei Opus 9 angelangt. In der That, man muss die Augen offen behalten, um keinen der immer neu auftauchenden zu übersehen. — Das kurze, nur sieben Seiten lange, hübsch ausgeführte Tonstück hat zwar der Erfindung nach keine hervortretende Eigenthümlichkeit aufzuweisen und gehört seiner äusseren Haltung nach zu den Saloncompositionen, bietet aber mehr Inhalt, als man bei einem solchen zu finden gewohnt ist, verdient also, den gewöhnlichen derartigen, meist blos auf Bravour berechneten Werken vorgezogen zu werden, und berechtigt zu der Erwartung, dass sein Verfasser auf einem

Digitized by Google

anderen, grösseren Felde sich mit Glück versuchen werde. Hier und da streift der Ausdruck allerdings nahe an das Weichliche, jedoch ohne dieses verführerische Gebiet wirklich zu betreten. Mit einiger Aufmerksamkeit, und besonders mit Hilfe guter Vorbilder, wird es dem Componisten schon gelingen, sich ganz davon zu entfernen. —

J. A. Pacher: L'Elégante. Etude de Salon. Op. 7. Wien, Diabelli et Comp. Eigenthum der Verleger. Preis 45 Kr. Conv.-M.

— —: Adagio et Allegro capriccioso. Op. 8. Ebendaselbst. Preis 1 Fl. 30 Kr. Conv.-M.

Abermals ein nur noch wenig bekannter Componist und Virtuos! Mit Vergnügen bemerken wir, dass auch er, freilich im Ganzen ebenfalls nur noch sehr leise, aber doch erkennbar, einen anderen und besseren Ton anzuschlagen versucht, als in den Bravourcompositionen unserer heutigen Virtuosen bisher geschah. Er wendet sich mehr dem Gemüthe seiner Hörer zu und sucht sie nicht blos durch ausschliesslich hervortretende technische Fertigkeit in Erstaunen und Bewunderung zu setzen. Wir wollen damit eben so wenig gesagt haben, dass diese Compositionen keine Virtuosencompositionen wären, als, dass der innere Gehalt das überwiegende Theil sei. Keineswegs! Aber ein glücklicher Anfang ist gemacht; vielleicht, dass der Verfasser auf dem betretenen Wege entschiedener weiter geht und innere Gediegenheit mit äusserem Glanze — denn auf den letzteren kann und soll er als Virtuos nicht verzichten — zu verbinden erstrebt. — Opus 7 ist J. Moscheles, Opus 8 S. Thalberg gewidmet. Das erstere leidet in seiner unausgesetzten Beweglichkeit an Monotonie, welche durch einen contrastirenden Mittelsatz, wenn nicht beseitigt, doch bedeutend hätte gemindert werden können. Auch der Componist scheint dies empfunden zu haben; denn die Schlussfigur trägt die Bezeichnung: „con impeto." Die Sache war ihm selbst zu lang. —

R. Willmers: Grande Fantaisie-Caprice sur des thèmes de l'invitation de Danse de *Weber*. Op. 15. Eigenthum der Verleger. Hamburg und Leipzig, Schuberth und Comp. Preis 1½ Thlr.

Wir halten diese „Fantaisie-Caprice," wird sie mit aller Virtuosität, mit Kraft und Ausdauer, am Besten vom Componisten selbst, vorgetragen, allerdings für effectvoll, haben uns aber bei aller Anerkennung des Fleisses, welchen der Componist darauf verwandt, nicht recht damit befreunden können. Eine derartige Bearbeitung eines in sich so abgerundeten und fertigen, dabei zugleich so bekannten Stückes, wie Weber's „Aufforderung zum Tanz," dürfte nur, wenn sie eine freie, augenblicklich improvisirte ist, von wohlthuendem Eindrucke sein. Der Hörer wird dann von der Erregtheit des Spielers mit ergriffen und ganz in dessen Ideenkreis hineingezogen. Er glaubt sich selbst mit thätig und sieht mit erhöhtem Interesse die mannichfaltigen Gebilde, welche der begeisterte Künstler dem von einem Anderen entlehnten Stoffe zu entringen weiss, unter seinen Augen und als seine eigenen mit entstehen. Auf das Papier gefesselt erscheint Alles anders. Der warme Hauch der Begeisterung ist verschwunden, das kalte Urtheil ist an deren Stelle getreten. Die Wendung, welche früher originell erschien, scheint jetzt gesucht und unmotivirt; die Verknüpfung, die als geistreich unsere Bewunderung erregte, dünkt uns jetzt locker; eine Gestaltung des Thema's, welche uns überraschte, finden wir nun unangemessen, ja vielleicht verunstaltend. So und nicht anders ist es dem Referenten mit der „Fantaisie-Caprice" gegangen; er erkennt Fleiss, Mühe, Arbeit, Fertigkeit, Geschick, mit einem Worte Alles an, — den Gedanken selbst aber zu einer solchen Bearbeitung hält er für verfehlt. — *A. B. C.*

Nachrichten.

Die Concertsängerin Sophie Schloss.

Die Cölnische Zeitung vom 18. v. M. enthält eine Nachricht über Fräul. *Schloss*, die wir unseren Lesern gern mittheilen, da diese ausgezeichnete Sängerin gewiss bei allen Musikfreunden, die sie gehört haben, im besten Andenken steht.

Fräul. *Sophie Schloss*, unsere wackere Concertsängerin, hat während der letzten Saison in allen Hauptstädten Englands wahre Triumphe gefeiert. Hatte sie sich bei ihrer ersten Anwesenheit dort durch ihre eben so ausgezeichnete als seltene Stimme und die seelenvolle Art, wie sie dieselbe zu benutzen versteht, in den drei Königreichen einen glänzenden Ruf erworben, so übertraf die Aufnahme, welche sie im verflossenen Winter allenthalben fand, gewiss die kühnsten Erwartungen der bescheidenen Künstlerin: Fräul. *Schloss* war im vollsten Sinne des Wortes die Sängerin des Tages, der eigentliche Glanzpunct der musikalischen Saison Englands. Die englischen Blätter wissen nicht, was sie Alles zum Lobe der „celebrated stranger" sagen sollen, und überbieten einander in Huldigungen des schönen Talentes der deutschen Sängerin, deren Name neben den ersten Künstlerinnen der Gegenwart mit den ehrenvollsten Anszeichnungen genannt wird.

Es muss Jeden freuen, zu vernehmen, dass das heimische Talent auch in der Fremde die verdiente Würdigung empfängt.

Fräul. *Schloss* hat, nachdem sie mehrere Jahre Schülerin im Conservatoire in Paris gewesen, in Leipzig ihre musikalische Laufbahn angetreten, indem sie von *Mendelssohn* für die Gewandhausconcerte engagirt wurde. Nachdem diese eben so bescheidene als talentvolle Künstlerin mehrere Winter bei uns verweilt hatte, unternahm sie eine Kunstreise durch Holland und nach einigen Hauptstädten Norddeutschlands und machte dort grosses Aufsehen. Später folgte sie dem Rufe als Sängerin der philharmonischen Concerte in London und gefiel so sehr, wie noch nie eine deutsche Sängerin vor ihr. Engagements folgten für alle Hauptstädte der drei Königreiche,

Digitized by Google

und so sah sich Frâul. *Schloss* genöthigt, ihren steten Wohnort nach London zu verlegen. Wir wollen hoffen, dass Frâul. *Schloss* ihr deutsches Vaterland nicht vergessen wird und wir noch oftmals Gelegenheit haben werden, ihren schönen Gesang zu bewundern.

Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Königreich Beider Sizilien.

Palermo (Teatro Carolino). Hauptsänger: die Gazzaniga und Tavola, die Tenore Castellan und Bonfigli, die Bassisten Zaeconi, Valli, Vita. Sowohl in Donizetti's Linda, mit welcher die Stagione begann, als im vorher gegebenen Barbiere di Siviglia trug die Gazzaniga, eben so wie vorigen Herbst in der Lucia, also in drei ganz verschiedenartigen Rollen, den Sieg davon. Herr Castellan ist ein angenehmer Sänger, hat aber für grosse Theater eine zu schwache Stimme. Die arme Tavola traf gegerade die neue Oper, ein wahres Machwerk eines neuen Maestro. Sie heisst: *Il Trovatore di Ravenna;* er heisst *Agostino Bonanno*, und ist von hier gebürtig. Bei allem verwirrten musikalischen Mischmasch haben Freunde den Maestro applandirt und hervorgerufen. Die Tavola hat die Rolle der Adelina als erfahrene, in Unterhaltien wohlbekannte Sängerin trefflich vorgetragen und fand Auszeichnung, desgleichen Bonfigli; Vita zeigte guten Willen. In Ricci's (Fed.) am 7. März gegebenem Corrado d'Altamura, worin auch die Orlandi mitwirkte, wurde die Tavola und Bonfigli abermals am Meisten applaudirt. Tags darauf hatte die Gazzaniga ihr Benefiz mit der Fidanzata, die Tavola ihre Serata di Beneficio am 11. März mit dem Corrado, wobei sie auch die letzte Scene aus Bellini's Capuleti und die aus Pacini's Saffo sang. Beide Sängerinnen wurden mit Beifall übergeschüttet und erhielten bei dieser Gelegenheit werthvolle Geschenke von der russischen Kaiserin und der Grossherzogin von Meeklenburg. Endlich, erst am 23. März, also nach Eintritt des Frühlings, wurde die längst erwartete neue Oper, *L'Orfana Guelfa*, vom Herrn *Coppola*, und zwar mit dem besten Erfolge gegeben, wozu wohl die drei Hauptsänger: die Gazzaniga, Castellan und Valli, das Ihrige beitrugen. Die Musik dieser Orfana ist, wie überhaupt alle anderen Opern dieses Maestro, leicht und melodisch. Coppola ist bekanntlich ein Sizilianer (er soll, wie Pacini und Bellini, aus Catania gebürtig sein), daher auch seine hiesige glänzende Aufnahme.

Messina. Wiewohl schon ziemlich veraltet, fand Donizetti's Anna Bolena eine gute Aufnahme, eben so die Protagonistin De Alberti, die Rappazzini als Seymour, Tenor Della Longa und Bassist Corsi. In den Due Foscari und im Don Pasquale nahm auch Bariton Poggiali Antheil, und beide Opern befriedigten theilweise. Wegen des leider erfolgten Todes des benannten Tenors *Carmelo Della Longa* musste Herr Poggiali am 18. Februar seine Rolle in Donizetti's Betly übernehmen. In der dadureh verzögerten Aufführung der neuen Oper *Clarice Visconti*, vom hier gebürtigen Maestro *Laudamus*, übernahm Tenor Santi des Verblichenen Rolle.

Catania. Sowohl die Maray als Tenor Marcucci und Bassist Bartolini machten sich Ehre in Donizetti's Lucia di Lammermoor. Gegen Ende Januar maehte dessen Don Pasquale mit der Mattioli (Amalia), Marcucci, Bartelini und Lauri $^{1}/_{2}$ Fiasco. Bald daranf ging es den drei ersten nicht viel besser in Verdi's Due Foscari. Im Rob. d'Evreux betrat die hübsche Tochter der Maray als Sara zum ersten Male die Bühne mit schwacher, ziemlich angenehmer Stimme.

Reggio (Calabrien). Die längst fertige Galzerani erregte einen Quasi-Fanatismo als Norma, Lucrezia Borgia und Maria Padilla!! Ihr Gatte, Tenor Bataggia, gefiel indessen weit weniger, als Tenor Chimini, dem er auch sehr nachsteht.

Lecce. Die hier gebürtige, ungefähr zwanzig Jahre alte Amalia Amazzalorsi betrat zum ersten Male die Bühne sehr befangen in Donizetti's Don Pasquale. Sie hat eine hübsche Sopranstimme, gute Methode, und fand Aufmunterung.

Barletta hatte zwei Donizetti'sche Opern: Maria di Rohan, Maria Padilla, und Verdi's Due Foscari, die nur theilweise Applaus fanden. Von den Sängern (der Fiocca-Ciolfi und De Bernardis, den beiden Tenoren Vanisetti und Coletti, dem Bassisten Brayda) lässt sich gar wenig Rühmliches vermelden.

Foggia. In Donizetti's Roberto d'Evreux debutirte Tenor Rossi mit einer dünnen und weinerlichen Stimme. Die Jacobacci als Sara war mittelmässig, desto besser der Bassist Massard, und die beste die Baumann, die sich auch in der Linda, Figlia del Reggimento und Don Pasquale, sämmtlich von Donizetti, wacker zeigte. Die Gamarra debutirte in Ricci's Chi dura vince mit ziemlichem Beifall. Im Barbiere di Siviglia sang die Baumann abermals; endlich in der Norma die Marini, die Gamarra, Tenor Winter (Giuseppe) und Massard. Aller Ehren wurth so viel Opern und Sänger in einem so kleinen Städtchen.

Berichtigung. Im vorigen Beriebt muss beim Otello benannter *Giuseppe Winter* anstatt *Berardo* zu lesen sein.

Neapel hatte diesen Carneval die meisten neuen Opern aufzuweisen, die aneh allermeist verunglückten, wenn auch gewisse Zeitschriften, aus bekannten Ursachen, das Gegentheil berichteten. Auf S. Carlo machten Fiasco die beiden neuen Opern: *La Sirene di Normandia* und *Emo*. In ersterer, von Maestro *Torrigiani*, wurden kaum die Cavatine der Tadolini, des Coletti und Frasehini's Arie beklatscht; Freunde riefen Sänger und Maestro hervor, aber nach der dritten Vorstellung war es aus mit der Oper. Die zweite, in welcher drei Personen umkommen, ist vom Maestro *Battista*, der hier einen solchen Anhang hat, dass man den Fall der Verdi'schen Alzira der Battista'schen Partei zuschrieb; diesmal verstummte auch Letztere. Was ist über diese beiden Erzeugnisse zu sagen? sie tragen den Stempel des nichtigen Alltagsgeleiers ihrer langweiligen Schweetern auf der Stirne.

Auf dem Teatro Fondo fanden einige Stücke der neuen Oper: *I pirati di Baretteria* vom neuen Maestro *Francesco Altavilla* starke Aufmunterung, was man gleich für einen Furore, eben so wie der obigen von Torrigiani, ausposaunte; die Musik hat aber kein wahrhaft genies-

Digitized by Google

bares Stück und machte eigentlich Fiasco, der ein auffallender gewesen sein würde, hätte sie nicht die Gabussi, Flavio und den Buffo Casaccia gehabt. Der junge neue Bassist Mastriani, mit hübscher Stimme, der sich jedoch in der Rolle eines Alten übel ausnahm, gefiel im Ganzen. Eine andere neue Oper: *Il Travestimento*, vom Maestro *Aspa*, hat ein hübsches Buch, eine lustige Musik, und, von der Gabussi, dem Tenor Cenni, Buffo Casaccia, Tauro und Salvetti vorgetragen, auch guten Erfolg gehabt. — *NB.* Dieser Tauro ist Sänger, Componist und Dichter. Zu seinem Benefiz componirte er die Operette Don Liborio, worin Casaccia und Salvetti belustigten; das Ganze ist aber zu lang.

Von älteren Opern gaben beide königliche Theater Pacini's Stella am Meisten, sodann Due Foscari, Belisario, Figlia del reggimento, Barbiere di Siviglia, Sonnambula, Mille taleri, Scomessa, Alloggio militare u. s. w., oft Acte verschiedener Opern zusammen.

Das Teatro Nuovo, in welchem französische Komödien mit Opern abwechselten, hatte neu: *Il Mercialjuolo ambulante*, vom Maestro *Staffa*, mit einer leichten Musik, worin die Vigliardi, Tenor Testa, Buffo Pappone und Olivari (Titelrolle) wirkten; das Ganze fand eine ziemlich gute Aufnahme. Lau war sie hingegen in der neuen Oper *Adelina*, vom neuen Maestro *Moretti*. Pappone gab den Pulcinella ziemlich schlecht, eine hier übel angebrachte Rolle, die mehr in den kleinsten Theatern, als Fenice, S. Carlino, Platz findet. — Von älteren Opern wurden wiederholt (versteht sich nach der Sitte dieses Theaters, allermeist Acte verschiedener Opern und auch einzelne Stücke derselben): Eleonora, Puritani, Capuleti, Chiara di Rosenberg, Convenienze teatrali, Mille taleri, Robinson u. s. w.

Sogar das Theaterchen Fenice liess eine neue Oper: *L'Incognita, ossia dopo 15 anni*, fabriziren. Das Buch dazu machte dessen Impresario, Sign. *Cesare Sterlich*; die unverdienterweise stark applaudirte Musik war vom Maestro *Brancaccio*.

Ueber die Musik von Raimondi und Grafen Gabrielli zum grossen Ballette Merope von Taglioni sagt die hiesige Zeitschrift Sibilo e Dagherotipo: „Die Musik des Grafen Gabrielli ist nicht sehr glücklich ausgefallen; die von Raimondi (s. Palermo) ist gelehrt für die Maestri und langweilig für's Publicum. Viele Professori antworten uns, Raimondi's Styl ist ernsthaft: allen Respect; unseres Theils finden wir sie aber nicht nur ernsthaft, sondern auch grausam."

Eine mährische Familie, Sänger und Spieler, gab hier im grossen Saale von Monte Oliveto ein Concert, das bei all' seiner Sonderbarkeit nicht missfiel. Sie trugen siebenundzwanzig Volkslieder in eben so viel verschiedenen Sprachen, die alte hebräische und griechische nicht ausgenommen, vor. Das Spiel auf dem Hackebret (Armonica di legno) ergötzte ungemein.

Der auch im Auslande vortheilhaft bekannte Pianist *Michelangelo Russo* gab hier in seiner Vaterstadt im Februar zwei musikalische Academieen mit vielem Beifall.

Noch Etwas. Als bei Gelegenheit des Benefiz der Todolini am 24. Januar unter Anderem auch Rossini's Ouvertüre aus Wilhelm Tell gespielt wurde, nannte sie der Redacteur des hiesigen Omnibus (Nr. 40, vom 31. Januar) einen harmonischen Ocean (*oceano di armonie*). Der Mann, er heisst Torelli, der eine ganz eigene harmonische Denkkraft besitzen muss, fährt mit seinen tiefgedachten Bemerkungen folgendermaassen fort: „Meines Wissens ist es das einzige Stück, welches denkt, spricht, entwirft, ausführt, handgemein wird, in Krieg ausbricht, und welches mittelst bloser Tonverschiedenheit und Speculation Dich Alles das sehen, schliessen und fühlen lässt. Hier hast Du einen Beweis von Genie und dessen Gewalt." —

Kirchenstaat.

Rom (Teatro Apollo). Der celebre Verdi hat hier Alles bekext, wenn auch einige musikalisch gelehrt sein wollende Römer das Gegentheil behaupten. Sein Ernani hat 1844 auf dem Teatro Argentina, 1845 auf dem Teatro Valle, nun 1846 auf dem Teatro Apollo einen Fanatismo davon getragen, seiner anderen Opern zu geschweigen, die während dieser Zeit auf den hiesigen Theatern die Zuhörer so sehr beglückt haben. Dieser Ernani, der seit seinem Entstehen vor zwei Jahren zu Venedig in Italien eben so die Runde macht, wie einst der längst vergessene, hochberühmte Rossini'sche Tancredi, mit dem er gewiss gar keinen Vergleich aushält, fand vorigen Herbst zu Paris, allem vorausgegangenem Lobe des Herrn Escudier in der France musicale ungeachtet, keine glänzende Aufnahme *). London hört ihn nächstens, und Deutschland wahrscheinlich ebenfalls. — Hier hatte er diesen Carneval die fast fertige, der Tadolini und Frezzolini weit nachstehende De Giulj, den zwar guten, aber kalten Tenor Ivanoff, den hier gebürtigen, guten, aber weinerlichen Bassisten Colini, und alle Drei erregten gleichfalls Fanatismo. Donizetti's Freunden wurde es indessen Angst und bange wegen der zu gebenden Lucia, aber ohne alle Ursache, denn sowohl diese Oper als seine darauffolgende Lucrezia Borgia hatten den glänzendsten Empfang, obschon sehr oft, und auch von besseren Sängern gehört. Ob der Ernani ihr Alter erreichen wird, ist wohl sehr zu bezweifeln. — Die Verdi'sche Musik hat überhaupt Etwas, das, oft angehört, lästig wird.

(Teatro Valle.) Buffo Cambiaggio mit seinen drei Prime Donne: Marziali, Cherubini (Schülerin der Spech) und Zoja, den beiden Tenoren Graziani und Vietti nebst dem Buffo Torri und Bassisten Bastogi, gab wie gewöhnlich Don Procopio, Chi dura vince und La Figlia del reggimento, die alle drei gefielen; Verdi's Finto Stanislao gefiel aber, bei all' seiner Partei, gar nicht. Diese Opera buffa hat schon bei ihrem Entstehen in Mailand, unter der Benennung Un sol giorno di Regno, Fiasco gemacht.

*) In benannter France musicale, Nr. 3, vom 18. Januar, S. 19, schilt Herr *Escudier* alle Diejenigen aus, welche den *Ernani* nicht loben, und auch die Revue musicale des Herrn *Schlesinger*, die er La feuille germanico-musicale nennt. Der Diatribe wird folgendes Ergötzliche vorausgeschickt: „*Le Journalisme allemand devait se distinguer dans cette lutte: depuis que l'Allemagne ne produit que des Compositeurs de troisième qualité* (auch *Spohr, Meyerbeer, Mendelssohn*), *des compositeurs à vingt neuf sous, elle s'est mise à japper contre toutes les renommées italiennes.*"

Anmerk. d. Einsenders.

Digitized by Google

Die sechs Jahre alte, blindgeborene *Righetta Meli* aus Lucca, die vom blosen Hören sogar schwierige Stücke der neueren Pianofortecompositionen mit Fertigkeit spielt, gab im Teatro Argentina eine musikalische Soirée mit dem lautesten Beifalle.

Zur grössten Freude der wahren Musikkenner gab Herr *Landsberg* auch diesen Winter zwei musikalische Academieen im Palazzo Caffarelli auf dem Campidoglio. Sänger: die Damen *Sbriscia, Melia, Croci, Rossi, Aromatri*; die Herren *Laura, Caldani, Alari, Ricardi, Fiorentini*. Eintrittspreis: zwei römische Scudi (beinahe ein Ducaten). Bei alledem war der für mehr als tausend Personen geräumige Platz gedrängt voll. Die vorgetragenen Stücke waren: *Erste Academie* (6. Februar): 1) Ave verum corpus von *Mozart*. — 2) Chor aus *Händel's* Alexanderfest. — 3) Canto religioso, ohne Begleitung, aus dem 15. Jahrhundert. — 4) Chor aus *Händel's* Judas Maccabäus. — 5) Coro religioso, ohne Begleitung, von *Bach*. — 6) Chor aus *Händel's* Messias. — 7) Violinconcert von Herrn *Oury* (aus Nizza, seit Jahren in England ansässig), hatte viel Beifall. — 8) Duett aus *Mozart's* Figaro für zwei Soprane. — 9) Scene und Chor aus *Gluck's* Orfeo. — 10) Serenade, Romanze und Chor aus *Weber's* Preziosa. — 11) Chor, Quintett und Terzett aus *Mozart's* Così fan tutte. — 12) Erstes Finale aus *Mozart's* Don Giovanni. — *Zweite Academie* (15. Februar): 1) Cavatine aus *Méhul's* Joseph. — 2) Hymnus von *Gluck*. — 3) *Mozart's* Motette: Ne pulvis et cinis. — 4) Chor, ohne Begleitung, von *Bach*. — 5) Violinconcert von Herrn *Oury* (auf Verlangen). — 6) Motette mit zwei achtstimmigen Chören von *Bach*. — 7) Chor aus *Händel's* Judas Maccabäus (auf Verlangen). — 8) Ein anderer Chor aus demselben Oratorium. — 9) Sopranarie aus *Mozart's* Figaro. — 10) Scene und Chor aus *Gluck's* Orfeo (auf Verlangen). — 11) Zwei Sopranarien und Chor aus *Haydn's* Jahreszeiten. — 12) Finale aus *Mozart's* Titus und zweites Finale aus dessen Idomeneo. — 13) Serenade, Romanze und Chor aus *Weber's* Preciosa (auf Verlangen). — 14) Männerchor von *Zöllner*. — 15) Trauermarsch aus *Spontini's* Vestalin. — Solche in ihrer Art höchst seltene und überaus erhabene musikalische Solennitäten sind der Roma Caput Mundi mit ihrem Zusammenflusse so vieler Fremden ganz und gar würdig. Welch ein Genuss für den Eingeweihten in das Heiligthum der Musica! Welch ein Blick in die Tiefen germanischer Tonkunst! Im Palazzo Caffarelli war man im Himmel, in den beiden Theatern Apollo und Valle auf der Erde.

Rieti. Mit allen möglichen Ehrenbezeugungen wurde der famöse Ernani del Maestro Verdi empfangen, dessen Titelrolle vom Tenor Terenzi, die Elvira von der Ricci, die Rollen Carlo und Silva von den Bassisten Alessandretti und Taddei gegeben wurden. Im daranf folgenden Elisir übernahm Letzterer den Part des Dulcamara.

Ancona. Die Sonnambula hatte an der braven Montucchielli die Hauptstütze; Tenor Ferrari und Bassist Sansoni, von denen Ersterer unpässlich sang, thaten ihr Mögliches. Im Ernani übernahm Tenor Nerozzi die Titelrolle.

Spoleto. Schade, dass im Ernani gerade die Titelrolle und die des Silva nicht am Besten besetzt waren. Bariton Onori stand also der Gambardella, dem Tenor Dall' Armi und Bassisten Cresci bedeutend nach. Bellini's Puritani gefielen weniger, als die zuletzt gegebene Gemma von Donizetti.

Fuligno. Diese kaum 7000 Einwohner zählende Stadt badete sich diesen Carneval in irdischer Glückseligkeit. Schon die Tagesbonbonoper Ernani mit den für unseren Ort gewiss auserlesenen Sängern, als da sind: die Vimot, Tenor Silvestri, Bariton Steller und Comprimariobassist Balderi; die nachher gegebene grosse Oper Parisina vom Ritter Donizetti; sodann die von Rom kommende, nach Venedig durchreisende, jen- und diesseits des atlantischen Ozeans hochberühmte Elsler: welch ein Gaudium in höchster Potenz! Der Applaus und das Brovorufen war sogar in den dem Theater nahe gelegenen Strassen deutlich zu vernehmen. Der Impresario dieses Carnevals, Herr Ercole Marzi, hat sich beinahe unsterblich gemacht.

Perugia. Die Ramacini hat hier in Donizetti's Linda allgemeine Anerkennnng gefunden; im Ganzen machte die Oper jedoch, der übrigen Sänger wegen, $^1/_3$ Fiasco.

Possombroni fand die Musik des Ernani, die ganz unbekannte Caterbi, den noch mehr als ganz unbekannten Tenor Pasoni, den Bassisten Galli und sogar das mangelhafte Orchester vortrefflich.

Terni. Die brave Frisoni, die in Rom bei ihrem ersten Betreten der Bühne zu guten Hoffnungen berechtigte, hat sie in Donizetti's Marino Faliero abermals bewährt, eben so in Bellini's Pirata, welche Rolle Tenor Vergani nicht am Besten vorgetragen. Im Ernani wurde er vom Tenor Palmieri abgelöst, der wieder keine Action hat. Bariton Staffolini gab den Carlo und Bassist Meregnhini den Silva leidlich.

Fermo eröffnete spät, um die Hälfte Januars, das Theater mit der Beatrice di Tenda, worin die Zilioli, Tenor Zilioli und Bassist Gasparini kaum genügten.

Urbino. Mercadante's Giuramento erregte als Musik gar kein Gefallen; die Calvori, die Altistin Borghi (Adelaide, betrat zum ersten Male die Bühne), Tenor Morelli, Bassist Valesi so so. Etwas besser ging Pacini's Saffo.

Orvieto gab die Prigioni di Edimburgo von Fel. Ricci und den nicht mehr famösen Columella. In beiden Opern machte sich Buffo Mancinelli mit seinen Lazzi zu Meisten bemerklich; in ersterer auch die hier gebürtige Prima Donna Mancinelli, so wie in Donizetti's Gemma di Vergy die ebenfalls hier gebürtige Marianna Moretti. Tenor Salvatore De Angelis that sein Mögliches.

Lugo. Der Elisir d'Amore bewährte sich abermahl als wahrer musikalischer Balsam, und von den Sängern fand mit Recht Herr Bruscoli als Dulcamara die erste Auszeichnung, darauf die Raimondi, Tenor Ancarani und Bassist Zacchi. Dasselbe gilt von der nachher gegebenen Oper Chi dura vinee, von Ricci.

Fano. Hier schleppte man sich so zu sagen mit Donizetti's Lucia, Betly und Bellini's Beatrice di Tenda herum.

Rimini. Die beiden Donizetti'schen Opern Gemma und Roberto d'Evreux, die Constantini, Tenor Vaccani und Bassist Brusi, die bei all ihrer Mittelmässigkeit, und noch etwas weniger, die Zuhörer ziemlich befriedigten.

Digitized by Google

Pesaro. Die Carmini, die einige Jahre in Lissabon zubrachte, fand hier im Ernani eine schmeichelhafte Aufnahme; Tenor Montanari gab die Titelrolle, Bariton Roncagli den Carlo, Bassist Doria den Silva nicht sehr vortrefflich. Besser ging es in der Lucia di Lammermoor, am Besten in der Virginia von Vaccai (Rossini's Landsmann), der jetzt hier lebt und die Oper selbst in die Scene setzte. Letztere war stets die Krone.

Faenza. Die selten gewordene Anna Bolena kam hier wieder zum Vorschein. Dass der brave Tenor Baldanza in dieser Oper gefallen hat, ist begreiflich; minder begreiflich, dass auch die Anfängerin Feto (Titelrolle) so sehr beklatscht wurde. So ging es auch in den nachher gegebenen Opern Lucrezia Borgia und Norma. Von der Sodetti ist wenig, fast gar nichts vom neuen Bassisten Carapia, Zögling des hiesigen Instituto Filarmonico, zu sagen.

Pergola. Virtuosi von gar geringem Kaliber (die Bianchini, die Zai-Masina, die Tenore Concordia und Colombati, Bassisten Ripa und Ottaviani nebst dem Buffo Masina) unterhielten das Auditorium mit Donizetti's Roberto d'Evreux und Elisir, und Bellini's Beatrice di Tenda.

S. Gio. in Persiceto. Die Chernbina Pandolfi-Salvi, Schwägerin und Schülerin der Specb und Verwandte des bekannten Tenors Salvi, hat sich hier in Donizetti's Marino Faliero und in der Norma durch ihre schöne Sopranstimme und Gesangmethode vielen Beifall erworben. Der hier bereits bekannte Tenor Manfredini erregte abermals die volle Zufriedenheit des Publicums. Die Marietta Armandi betrat in der Norma zum ersten Male die Bühne als Adalgisa, und fand eben so wie der Anfängerbarilon Giacomelli Aufmunterung. Bassist Gherardini als Marino Faliero so so.

Bologna. Donizetti's Maria di Rudenz, die er 1838 für die Unger, Moriani, Ronconi (Giorgio), also für drei der besten Sänger schrieb, die aber bei alledem, auch des allzutraurigen Sujets wegen verunglückte, erschien erst seit 1841 nur selten hier und da wieder auf der Bühne, meist ohne günstigen Erfolg. Hier zog sie ebenfalls gar nicht an, wenn auch die Mascarich, Tenor Ferrari-Stella und Bassist Zucchini in einigen Stücken applandirt wurden. Etwas besser ging es der Vestale von Mercadante, worin die Masenza sang (sie und die Mascarich sind bekanntlich Schülerinnen der Bertinotti). Ein Maestro aus Teramo im Königreich Neapel, Namens *Luigi Badia*, liess seine erste Oper *Gismondo da Mendrisio* vernehmen. Sie wurde von zahlreichen Freunden lärmend beklatscht, aber der starken Gegenpartei wegen in Allem dreimal gegeben. Welche Partei Recht hatte, ist leicht zu errathen, und mancher Fanatismo endigt in einem Fiasco.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

In Pesth wurde eine neue heroisch-romantische Oper: „Der Rächer" in drei Aufzügen, Buch von *Otto Prechtler*, Musik von dem dortigen Musikdirector *Louis Schindelmeisser*, gegeben. Letzterer ist der Sohn der kürzlich verstorbenen Frau *Fanny Schindelmeisser*, welche in Berlin eine musikalische Lehranstalt hatte (s. 4. Bl. S. 200), und ein Stiefbruder von *Heinrich Dorn*. Der Componist geht jetzt nach Pesth als Musikdirector des neuen deutschen Theaters daselbst.

Der Componist und Musikdirector *Louis Huth* in Potsdam hat Concessionen zu Errichtung eines selbständigen, von den königlichen Schauspielen unabhängigen Theaters daselbst erhalten. Vorläufig ist ihm das königl. Theatergebäude zu den Aufführungen bewilligt worden.

In London wurde kürzlich in der königlichen Capelle von St. James eine Reihe von Compositionen: Te deum, Jubilate, Sanctus, Responsories aufgeführt, componirt von dem Prinzen Albert, dem Gemahl der Königin Victoria.

Der Berliner Regissenr *Schneider* hat die ihm und Herrn *Maurice* übertragene Leitung des Hamburger Stadttheaters (s. d. Bl., S. 200) wieder abgelehnt und bleibt in seiner jetzigen Stellung. Es wird daher eine neue Wahl nöthig.

Moriani hat in Madrid den Isabellen-Orden erhalten.

Die früher in Leipzig, jetzt in Cöln angestellte Sängerin Frl. *Steydler* hat sich mit dem Chordirector *A. Pütz* ebendaselbst verheirathet.

Am 13. April werde das Prager Theater unter der Leitung des neuen Directors *Hoffmann* (an *Stöger's* Stelle) mit dem Schauspiel Molière eröffnet. Voran ging eine eigens dazu componirte Ouverture von *J. F. Kittl* (dem Director des Conservatoriums), und ein Festspiel mit Musik von dem Capellmeister *Skraup*. — *Hoffmann* war bekanntlich früher Tenorist, namentlich in Berlin an der königlichen Oper längere Zeit angestellt; zuletzt führte er die Direction des Riguer Theaters.

Am 1. April wurde in Gratz eine neue Oper: „Guttenberg," Buch von *Otto Prechtler*, Musik von *F. Fuchs*, mit Beifall aufgeführt.

In Bremen hat der bisherige Comité das Theater auf fernerweite fünf Jahre übernommen; die Unterstützung von 20,000 Thlr. ist durch Sammlungen zusammengebracht worden.

In Paris starb in hohem Alter Dem. *Armand*, früher eine der ausgezeichnetsten dramatischen Sängerinnen, theils an der komischen, theils an der grossen Oper engestellt.

Der Rector an der Leipziger Thomasschule, Prof. M. *Gottfried Stallbaum*, hat als diesjähriges Osterprogramm eine Abhandlung über eine Stelle aus *Plato* geschrieben, worin von der Musik die Rede ist. Sie findet sich in Platon. Legg. VII, p. 812 (ed. Steph.). Die Abhandlung nimmt allerdings zunächst auf das Philologische Rücksicht, enthält aber auch manches musikalisch Interessante, namentlich über die musikalische Erziehung bei den alten Griechen, über die Bedeutung und den Werth der Musik für die platonische Weltbildung, über die griechische Cither (*παίφιξ*) und Leier (*λύρα*) u. s. w. Hauptsächlich untersucht der Verfasser auf's Neue die Frage, ob die alten Griechen die Harmonie gekannt haben. Das Resultat ist, dass sie Harmonie in unserem Sinne nicht hatten, ja nach ihrer ganzen Anschauung der Kunst weder haben konnten noch wollten. Dagegen kommt der Verfasser zu dem Schlusse, dass ihnen nicht alle harmonische Kenntniss und Uebung überhaupt abzusprechen sei, dass es vielmehr feststehe, *„cognitam eos habuisse variam congruentiam sonorum, atque varios fidium tibiarumque sonos vocibus cantantium adjunxisse."* Zum Schlusse wird noch nachgewiesen, dass die Griechen auch die verschiedenen Tempoarten kannten, welche bei ihnen und bei den Römern Agoge rhythmica, Ductus rhythmicus hiessen. Men wechselte nicht nur mit den verschiedenen Bewegungen unter einander ab, sondern man beschleunigte sie oder hielt sie mehr zu, je nach der Verschiedenheit des Inhaltes (also unser Accelerande und Ritardande).

Siebentes Concert des Pariser Conservatoriums der Musik. Symphonie in E moll (neu) von *Félicien David*; — Sanctus und Benedictus aus einer Messe von *Zimmermann*, gesungen von Dem. *Grime* und Herrn *Dupond*; — Stücke aus Armida; — Septett von *Beethoven*.

Digitized by Google

Für den 15. April d. J. war in Paris von Herrn *Heinrich Cohen* die Aufführung einer Oper: „Faust und Mergerethe," nach *Goethe*, angekündigt worden. In der Revue et Gazette musicale de Paris erklären jetzt Herr *H. Crevel de Charlemagne* und Herr *George Matthias*, dass sie sich seit dem 15. Januer d. J. mit demselben Sujet beschäftigt hätten und des bereits seit dem 7. Februar fertige Buch auch schon fast ganz componirt sei; sie protestiren gegen jedes Verdecht eines Plagiats oder Nachdrucks, indem sie zu dem Plane ihres Werkes keineswegs durch die erwähnte Ankündigung des Herrn *Cohen* angeregt worden zu sein, vielmehr von der Existenz der Oper des Letzteren durchaus nichts gewusst zu haben versichern.

Ankündigungen.

Aus dem Verlage von **F. W. Kaibel** in Lübeck sind nachgenannte Werke durch die Musikhandlung des Herrn **C. F. Leede** in Leipzig zu beziehen:

Avé Lallemant, Sehnsuchtswalzer für das Pfte. 5 Ngr.
— — Herrenführ-Canal-Galopp für das Pianoforte. 5 Ngr.
Bazzini, A. Mélodie pour le Cor avec Piano. 5 Ngr.
Fischer, E., 6 Valses brill. pour le Piano. Op. 9. 12½ Ngr.
— — 3 Caprices pour le Piano. Op. 10. 17½ Ngr.
— — Impromptu pour le Piano. 5 Ngr.
Flor, G., Die Ausfahrt. Galoppade für das Pianoforte. 5 Ngr.
Geibel, C., Es rauscht das rothe Laub zu meinen Füssen, für Alt oder Bariton. 5 Ngr.
Gross, J. B., Liebeslieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 23. 15 Ngr.
Köhler, E., Ständchen, für eine Singst. mit Pfte. 5 Ngr.
— — Vergissmeinnicht, für eine Singstimme mit Pfte. 2½ Ngr.
Levetzow, F. C. A. v., Galoppe für das Pfte. 5 Ngr.
Moscheles, J., Gr. Galop brill. pour le Piano. 7½ Ngr.
Mosche, C., 6 deutsche Lieder für eine tiefe Stimme mit Pianoforte. Op. 4. 17½ Ngr.
— — Motette: Ist Gott für uns, für Sopr., Alt, Ten. u. Bass. 20 Ngr.
— — Lübeckisches Festlied für eine Singst. mit Pfte. 2½ Ngr.
— — Der 130. Psalm für vier Singst. mit Pfte. 17½ Ngr.
Pape, L., Lieder ohne Worte für das Pianoforte. Op. 8. Heft 1 und 2. à 15 Ngr.
— — In die Ferne, für eine Singst. mit Pfte. 7½ Ngr.
— — 6 deutsche Lieder für eine Singstimme mit Pfte. Op. 12. Heft 1 u. 2. à 20 Ngr.
— — Trübe Gedanken. Impromptu in Walzerform für das Pianoforte. 5 Ngr.
— — Elegie für Clarinette mit Orchester. Op. 13. 25 Ngr.
— — Dasselbe mit Pianoforte. Op. 13. 15 Ngr.
Schmahl, F., Bergstimme mit Guitarre. 4 Ngr.
Seestädt, J., Romanze für eine Singst. mit Pfte. 5 Ngr.
— — 3 Lieder für eine Singst. mit Pfte. 10 Ngr.
Scherling, C., 2 Liedee f. Bass od. Baciton m. Pfte. 10 Ngr.
Stockmeyer, C., Catharinenm-Schottisch für Pfte. 2½ Ngr.

Neue werthvolle Musikalien,

welche mit bekannter Eleganz im Verlage von **Schuberth & Comp.** erschienen sind und das Interesse des musikalischen Publicums besonders in Anspruch nehmen:

Bull, O., *Adagio religioso*, für Violine, Op. 1, transcr. p. Violoncelle, par R. E. Boekmühl, av. Orch. 1 Thlr. 20 Sgr.
— — do av. Pfte et Part. 25 Sgr.
Burgmüller, Ferd., *Musiktar-Fantasie*, f. Pfte über Themas a. d. Oper: Die Kreuzfahrer, von L. Spohr. 12½ Sgr.
Canthal, Aug. M., *Champagner-Polka* nach Meuart's Motiven, f. Pfte. Op. 106. 7½ Sgr.
— — *Matrosen-Polka*, f. Pfte. Op. 107. 7½ Sgr.
— — *Kreuzfahrer-Marsch* über Thema's von Spohr, für Pianoforte. Op. 110. 5 Sgr.
Chwatal, T. X., *Variationen* f. Pfte über: „An Alexis und ich dich." Op. 33. Neue Auflage. 10 Sgr.
Franck, C. A., 4ᵉˢ *Trio*, p. Pfte, Viol. et Vcelle. Op. 2 2 Thlr. 5 Sgr.
— — *Souvenirs d'Aix-la-Chapelle*, p. Piano. Op. 7. 1 Thlr.
Goldschmidt, S., 1ᵉʳ *Sonate*, p. Piano. Op. 3. Neue Ausgabe. 1 Thlr. 10 Sgr.
— — 2ᵈᵉ *Sonate*, p. Piano. Op. 8. 1 Thlr.
Krug, D., 4 *zweistimmige Lieder*, m. Pfte. Op. 18. 15 Sgr.
Lindblad, A. F., *Schwedische Lieder* in deutscher Uebertragung (mit Beibehaltung des Originaltextes) von Dr. A. E. Wolheim. Heft 4. 15 Sgr.
Marschner, *Dr.* H., *Lieder* von Cl. Brentano, für eine Singstimme (Sopr. od. Tenor), m. Pfte. Op. 139. Nr. 1. Wenn ich ein Bettelmann wär'. Nr. 2. O kühler Wald! à 10 Sgr.
Ranken, J. G. de (Capellmeister), *Assemblée-Polka*, Op. 4, f. Orch. 1 Thlr. 10 Sgr.
— — do de f. Pfte. 7½ Sgr.
Schwencke, C., *Rondino* f. Pfte à 4 mains über Motive von Donizetti. Op. 50. Nr. 3. 15 Sgr.
Turczynski, C., *Allegretto sentimentale*, p. Piano. Op. 3. 15 Sgr.
Willmers, R., *Sehnsucht am Meere*. Charact. Tongemälde f. Pfte. Op. 8. Neue Ausgabe. 22½ Sgr.

Am 30. Mai erscheint im Verlage der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin, zugleich auch in Paris, London und Mailand, folgendes classisches Unterrichtswerk:

Die Kunst des Gesanges von Duprez.

Vollständige theoretisch-practische Gesangschule,

nebst Solfeggien, Vocalisen und melodischen Beispielen der grössten Meister,

für den Unterricht im königl. Conservatorium der Musik.

Auch unter dem Titel:

L'art du Chant. Méthode complète par Duprez.

Subscriptionspreis für die Lieferung 20 Sgr; complet Abtheilung I und II 3 Thlr. Ladenpreis 4½ Thlr.

Das königl. französische Ministerium hatte obiges Werk einer Commission, bestehend aus den anerkannt competentesten Musikern in Paris, nämlich den Herren *Auber, Halévy, Adam, Carafla, Bordogni* zur Prüfung übergeben und in Folge des *uberaus günstigen*, diese Gesangschule in allen Theilen lobenden Urtheils, befohlen, dass **„Die Gesangschule von Duprez"** für den Unterricht im königl. Conservatorium eingeführt werde, eine Methode, nach welcher der Verfasser bereits eine Reihe von Jahren mit glänzenden Erfolge unterrichtet hatte.

Der Prospectus, das Inhaltsverzeichniss enthaltend, zeigt den methodischen Gang, die Reichhaltigkeit und die Vollständigkeit des Werkes und wird in allen soliden Musik- und Buchhandlungen *gratis* ausgegeben.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten Mai. **Nr. 20.** 1846.

Inhalt: Henri Vieuxtemps. — *Recensionen.* — Die Kunst, zu hören. — *Nachrichten:* Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien. (Fortsetzung.) — *Ankündigungen.*

Henri Vieuxtemps

ist, so zu sagen, unter den Augen des Publicums aufgewachsen; er gehört zu den wenigen Wunderkindern, die die Hoffnungen erfüllen, zu denen sie berechtigten; — aus dem Wunderkinde ist ein Wunderkünstler geworden.

Er wurde 1820 zu Verviers in Belgien geboren und gab schon früh Spuren seines Talentes auf einer Kindergeige zu erkennen. *Charles de Beriot* lernte auf einer Kunstreise den kleinen *Henri* in Verviers kennen; das Talent des sinnigen Kindes fiel ihm auf, und er beschloss, es auszubilden, indem er den Knaben zu sich nahm. *Henri* machte die wunderbarsten Fortschritte unter *de Beriot's* Leitung, so dass dieser sich veranlasst fand, den zwölfjährigen Schüler 1832 in Paris öffentlich auftreten zu lassen. Der Erfolg war vollständig und glänzend. Ein Jahr darauf liess sich *Vieuxtemps* bereits in Wien mit dem grössten Beifall hören und blieb darauf längere Zeit in dieser berühmten Musikstadt, um unter *Ignaz* Ritter v. *Seyfried's* Leitung Composition zu studiren. 1834 trat er im Vereine mit *Louis Lacombe*, einem Pianisten von gleichem Alter, zum ersten Male in Leipzig auf, worüber sich im ersten Bande der „Neuen Zeitschrift für Musik" ein geistvoller Artikel von *Rob. Schumann* befindet. Im Jahre 1836 trat *Vieuxtemps* abermals in Wien auf, um zu zeigen, dass der Jüngling Das geworden, wofür man schon früher den Knaben gehalten: — ein vollendeter Meister. 1837 erschien er wieder in Leipzig und bald darauf (im December) zum ersten Male in Berlin, wo er gleich damit aufing, für die Armen zu spielen. Er gab damals nur ein eigenes Concert, das ihm viel Lorbeer, aber weniger Geld eintrug, und reiste darauf mit *Adolph Henselt* nach St. Petersburg, wo *Henselt* sich niederliess, *Vieuxtemps* aber längere Zeit verweilte. In St. Petersburg schrieb *Vieuxtemps* sein E dur-Concert, mit dem er vor einigen Jahren in Paris auftrat und den grössten Erfolg erzielte, der seit *Paganini* einem Violinspieler in dieser Weltstadt, wo man in musikalischen Dingen nichts strenger und gerechter beurtheilt, als die Kunst der Geige, zu Theil wurde. Man erklärte in Paris *Vieuxtemps* für den grössten lebenden Violinspieler, der, alle trefflichen Eigenheiten der übrigen von Rang in sich vereinend, noch den grössten Ton für sich voraushabe. Nach diesem Triumphe in Paris begab sich *Vieuxtemps* nach Amerika, wo er beinahe gleichzeitig mit *Ole Bull* eintraf. Man sagt, Letzterer habe in den Vereinsstaaten, namentlich zu Anfang, mehr effectuirt, als *Vieuxtemps*, und wir finden das bei dem musikalischen Ungeschmack der Yankee's vollkommen begreiflich. Während jenes merkwürdige Land nach unserem Sinne in politischer und socialer Beziehung den ersten Rang auf der Erde einnimmt, stehen die Künste, wie allbekannt, noch immer auf einer sehr niedrigen Stufe, und gerade die Tonkunst auf der allerniedrigsten.

Es ist die Frage, und zwar eine Lebensfrage für unsere Kunst, ob sie, die Musik, in jener grossartigen Republik jemals eine bedeutende Stellung erringen werde. Wir sind geneigt, es zu bezweifeln; wenigstens für den Verlauf dieses Jahrhunderts scheint wenig Hoffnung. Wenn wir auch nicht behaupten können, dass Republiken überhaupt der Entwickelung der Kunst kein Terrain bieten, da die Republik Venedig z. B. eine solche Annahme widerlegt, so scheint uns doch eine Republik von Kaufleuten und Pflanzern, deren Gros noch überdem britischer Abstammung ist, nicht der geeignete Boden für Wachsthum und Blüte der Kunst. Auch gab es in Venedig eine Aristokratie, und zwar eine in jeder Beziehung so glänzende und ausgezeichnete, wie jetzt schwerlich noch irgendwo auf der Erde, und die Freiheit des Individuums war in der venetianischen Republik nicht bis zu dem Grade ausgebildet, wie in dem heutigen Nordamerika. Einem philosophischen und speculativen Kopfe bleibe es vorbehalten, zu ergründen, warum die Kunst sich nicht mit der vollen menschlichen Freiheit verträgt. Wir glauben, wenn die Menschheit das Ideal der Freiheit errungen haben wird, dann wird es gar keine mittelnde Kunst mehr geben, eben weil man dann nicht mehr nach Idealen suchen und dafür schwärmen wird. Vorläufig aber gibt es noch eine Kunst und Ideale, und somit sprechen wir weiter von *Vieuxtemps*.

Als Jünglings-Mann, wie *Heinrich Heine* sich ausdrücken würde, kehrte *Vieuxtemps* nach Europa zurück, und steht nun als ein vollendeter Künstler vor uns.

Es ist eine auffallende Erscheinung, dass es immer Italiener oder Franzosen waren, welche Epochen im Violinspiele begründeten, und namentlich Italien, zugleich die Werkstatt aller berühmten Geigen, ist auch bis jetzt die Wiege aller grossen Violinspieler gewesen. Wir wollen nur an den edlen classischen *Corelli*, an den romantischen *Tartini* (den *Paganini* seiner Zeit), ferner an den Begründer der grossen französischen Violinschule, den talentreichen *Viotti*, erinnern, dessen grossartige Manier und Methode, durch *Rode*, *Kreutzer*, *Baillot* in das hellste

Digitized by Google

Licht gesetzt, die Basis für die Kunst des Violinspiels im Pariser Conservatoir wurde. Lange Zeit war diese Periode die allein giltige, die classische, und obwohl hier und da einige originelle Künstler die romantische Seite cultivirten — (bei uns der Böhme *Scheller*, in Frankreich der groteske *Boucher*, der später an *Ole Bull* einen Epigonen fand) —, so war doch weder ihre Technik, noch ihr Compositionstalent bedeutend genug, um die grosse Pariser Schule in Schatten zu stellen. Um diese Zeit, im zweiten Decennium dieses Jahrhunderts, gewann in Deutschland *Spohr*, unterstützt von einem bedeutenden und eigenthümlichen Talent zur Composition, eine ausserordentliche Anerkennung als Violinspieler und ward der Begründer einer deutschen Violinschule. Aus dieser Schule sind viele treffliche Geiger hervorgegangen, indess hatte keiner Genie genug, den Meister zu übertreffen. Die *Spohr*'sche Schule zeichnet sich nicht sowohl durch eine originelle Technik, als vielmehr durch eine solide Ausführung der Violincompositionen des Meisters aus. Sie basirt übrigens im Elementaren und in allem Hauptsächlichen auf der Methode des Conservatoriums (*Viotti, Rode* u. A.), die sich *Spohr* auf seine Weise zu eigen machte, wobei natürlich seine Originalität als Componist bedeutend influirte.

Endlich trat zu Ende des zweiten Decenniums des laufenden Jahrhunderts der grosse Reformator des Geigenspieles, der geniale Genuese *Nicolo Paganini* auf und begründete die jüngste Epoche des Violinspiels, selbst Grössen ersten Ranges, wie *Spohr* und *Lipinski*, überflügelnd. Ausgerüstet mit einer ungeheueren, selbst bei Violinvirtuosen Staunen erregenden Technik, mit einem höchst originellen Talente zur Composition, trat er kurz nach dem Tode des unsterblichen Tonromantikers *Beethoven* in Wien auf und erregte eine beispiellose Sensation. Wie im Triumph zog er mit seiner zaubermächtigen Geige durch Deutschland, Frankreich, England und besiegte in Paris die classische Schule des Conservatoriums. Die grössten und nambaftesten Virtuosen nahmen, so weit es möglich, seine Methode an. Vor Allen excellirte der, leider so früh verstorbene *J. Slavik*, ein Böhme und Schüler des Prager Conservatoriums, der sich, nachdem er *Paganini* in Wien gehört, im engsten Sinne des Wortes zu Tode spielte. Die Proben seiner Virtuosität, die er kurz vor seinem Tode in Wien und Pesth ablegte, sind noch in rühmlichstem Andenken.

In neuerer Zeit sind es nun namentlich belgische Violinisten, die dem Vorbilde des grossen Genuesen am Glücklichsten nachgestrebt haben. *Charles de Beriot* betrachtet man als den Schöpfer der belgischen Schule, die, wie *Beriot* selbst, viel *Paganini*'sche Elemente in sich aufgenommen. Die Künste, namentlich Musik und Malerei, vor Allem aber die Kunst des Violinspiels, floriren dermalen in dem kleinen Belgien in hohem und seltenem Grade. *De Beriot, Vieuxtemps, Artôt* (†), *Ghys, Hauumann, Prume, Sainton, Stévenièrs, Léonard* — sämmtlich sind sie Belgier; dieses Land bringt bei dem Geheule der Locomotiven und dem Getöse der Dampfmaschinen Violinspieler mit wahrhaft überraschender Schnelle und in seltener Vollendung hervor. Fast alle Jahre taucht da ein neuer Name auf.

Wenn ich deutsche Geiger höre, brave Leute, die was Tüchtiges gelernt haben, so muss ich wirklich glauben, es gebe bei diesen Belgiern nicht mit rechten Dingen zu und es sei etwas Hexerei dabei im Spiele. Wie kommt es nur, dass die Belgier alle rein greifen, Alle Staccato heraus und herunter haben, Alle geschmackvoll vortragen, — (wenn auch nicht alle genial und tiefpoetisch) — Alle eine musikalische Individualität besitzen, besonders aber: — Alle mehr oder minder wirkliche Virtuosen, wirkliche Concertspieler sind, während man den meisten waekeren deutschen Geigern bei dem ersten Striche anhört, dass sie eigentlich sehr tüchtige Ripienisten sind, die sich für eine besonders festliche Gelegenheit den Solofrack angezogen, eine möglichst gute Geige angeschafft haben, auf der sie aber noch nicht so recht zu Hause sind, und mitunter ein Weniges vorbeigreifen, oder auch ein Geringes am Talon kratzen bei kurzen Vollgriffen, die mit dem Point de l'archet nicht ausführbar sind. Das Aufstrichstaccato hat schon selten einer gut und sicher — (das *Spohr*'sche mit festem Bogen können gar Wenige machen, weil dazu eine sehr starke, muskulöse Hand gehört) — und zu dem mit springendem Bogen fehlt es bald an Courage, bald an Geschicklichkeit. Ein Staccato im Herunterstrich, wie z. B. *Lafont, de Beriot* u. A. so meisterlich executirten, gehört bei deutschen Geigern zu den allergrössten Seltenheiten; darauf lässt sich Niemand bei uns ein, höchstens vier bis acht Noten hinter einander, aber langsam. Freilich gibt es auch Geiger französischer Schule, die das Staccato nicht inne haben, z. B. *Ernst*; ja selbst *Paganini*, der grosse Autodidact und Begründer einer Epoche des Violinspieles, konnte ein wirkliches Staccato nicht machen. Und doch sind wir überzeugt, dass gerade *Paganini* und *Ernst* diesen Coup d'archet vielleicht unter allen berühmten Geigern am Meisten studirt haben. Einen geschmackvollen oder auch nur äusserlich eleganten und piquanten Vortrag haben die meisten deutschen Geiger — (es gibt indess Ausnahmen) — aus zwei Gründen nicht. Einmal bei wirklichem musikalischen Fonds ist der deutsche Virtuos gewöhnlich zu sehr deutsch, d. h. harmoniesch gesinnt, um sich viel um den Reiz und Geschmack des melodischen Theiles seiner Aufgabe zu kümmern. Dann aber fehlt es ihm auch an Dreistigkeit und dramatischem Pli, indem er nicht wagt, die feinen und geistreichen Nuancen ausgezeichneter Gesangkünstler, wenn er ja Gelegenheit hat, welche zu hören, in sein Spiel zu übertragen. Ja die wenigsten deutschen Musiker achten auf solche Pointen, sondern gewöhnlich nur darauf, ob die berühmte Sängerin auch rein singt, wie viel Umfang ihre Stimme hat, ob sie ordentlich Tact hält und ob sie Kraft genug hat, durch's Forte des Orchesters zu dringen. Der Deutsche hat im Allgemeinen, nicht blos in der Kunst, weniger Beobachtungsgabe und Imitationstalent, als Speculation und Erfindung, was allerdings hinsichtlich der originalen Production ein Vortheil ist, den er vor dem Romanen und dem Slaven voraus hat; allein in der Virtuosität ist ein gut Theil Reproduction, und da nicht alle Virtuosen schaffende, einen neuen Styl begründende Genie's sind, wie z. B. *Spohr*, so ersetzt auf diesem Terrain eine feine Beobachtungsgabe und Nachah-

Digitized by Google

mangstalent sehr oft und glücklich eine tiefere Befähigung.

Nach unserer Meinung lassen sich die Virtuosen überhaupt in zwei Classen eintheilen: 1) in solche, die vor dem Publicum zaghaft, und 2) in solche, die nicht zaghaft sind. Die Ersteren spielen ihr Solo zu Hause in ihren vier Wänden ganz trefflich und sicher; sobald sie ihren vier Wänden verhängnissvolle Masse treten, die man Publicum nennt, fangen sie an zu fürchten, ob ihnen auch Alles gelingen, ob das Publicum zufrieden sein und applandiren werde, und ob auch hinterher die Recensionen gut ausfallen möchten. Diese, oft tüchtigen und ehrenwerthen, Künstler sind schon verloren, noch ehe sie beginnen. Die zweite, furchtlose Classe tritt mit der Ueberzeugung auf: in Zeit von wenigen Minuten wirst du nun diese ganze Menge Menschen zum grössten Beifalljubel hingerissen haben, da ist gar kein Zweifel, denn du bist deiner Sache gewiss, und es ist dir schon oft gelungen. Dies sind die wahren, dramatischen Virtuosen, Leute wie *Paganini*, *Liszt*, *Vieuxtemps* u. A. — Alle Virtuosität muss nach unserem Dafürhalten auch ein wesentlich dramatisches Element haben, eine nach Aussen wirkende Gewalt, die den Hörer in den Zauberkreis der Production des Virtuosen bannt und fesselt; denn in gewissem Sinne hat der Virtuos viel mit dem Acteur des Schauspieles gemein, indem er als Reproducent (und wäre er auch selbst der Producent, nämlich der Componist des Stückes, das er executirt) die Idee des Componisten zu verkörperu hat, wie der dramatische Künstler die Ideen und Gestalten des Dichters.

Die meisten deutschen Virtuosen manifestiren sich weniger als eine musikalisch-characteristische Subjectivität, sondern als eine verständig ausführende musikalische Kraft, die ihre specielle Aufgabe gewissenhaft löst und so ein Ehrenwerthes zum Gelingen des Ganzen beiträgt. Die Originalität der musikalischeu Persönlichkeit geht aber beim deutschen Virtuosen gewöhnlich durch den Unterricht und durch das zu frühe Engagement in einem Orchester, durch das Geigen um die liebe Subsistenz, zu Grunde. Sehr selten kommt ein deutscher Musiklehrer auf den Gedanken, ordentlich und aufmerksam auf das zu achten, was seinem Schüler eigenthümlich ist, was ihm leicht wird und gut ansteht, was ihm schwer wird oder wohl gar aus physischen Ursachen ganz unmöglich ist; im Gegentheil sucht er ihm alles Das mit deutscher Geduld und Gewissenhaftigkeit einzubläuen, was ihm, dem Lehrer selbst, mit grosser Mübe, gegen seine eigene Natur beigebracht worden ist, oder aber höchstens was ihm selbst leicht wird und natürlich zu Gesichte steht; um die besondere Organisation und Anlagen des Schülers kümmert er sich dabei weiter gar nicht.

„Da wird der Geist euch wohl dressirt,
„In spanische Stiefeln eingeschnürt."

Ein Violingenie, wie *Henri Vieuxtemps*, würde freilich jede Lehrerfessel zersprengt und sich sein eigenes Terrain erobert haben; allein solche Meister erstehen in jedem Jahrhunderte sehr spärlich.

Da wir nun dahin gekommen, auf die Virtuosität dieses grossen Künstlers einzugehen, finden wir uns in bedeutender Verlegenheit; denn alles Vollendete ist schwer, beinahe unmöglich zu beschreiben. Es macht uns staunen, schliesst uns aber auch zugleich den Mund. Das Material aller musikalischen Aeusserung, den Ton, besitzt *Vieuxtemps* in einer auf der Geige selten erreichten und schwerlich je übertroffenen oder zu übertreffendeu Schönheit und Grösse, und seine Art und Weise des Vortrags zeichnet vor Allem das aus, was man einen edlen und classischen Styl zu nennen pflegt. Jedoch möchten wir sein Spiel und den Eindruck, den es macht, mehr episch, als dramatisch nennen. *Vieuxtemps* entrainirt oft weniger das Gros des Publicums, als der Kenner von seinen eminenten und meisterhaften Leistungen zu hoffen sich berechtiget glaubt, weniger, als gewisse berühmte Virtuosen, die neben ihm kaum berechtiget scheinen, auf den Namen Künstler, im höchsten Sinne des Wortes, gegründete Ansprüche zu erheben. Seine Technik ist nach allen Seiten und Dimensionen die grandioseste, edelste und vollendetste; allein gerade über die grössten Schwierigkeiten erstaunt der Laie am Wenigsten, weil *Vieuxtemps* sie mit lächelnder Ruhe besiegt. Eben die Schönheit und epische Ruhe seines Vortrages berührt den für Musik und Kunst überhaupt schwach oder gar nicht gebildeten Sinn im geringeren Grade, als jene stürmischen und dämonischen Aeusserungen der Virtuosität eines dramatischeu Talentes, wie *Liszt* zum Beispiel, der freilich nur zu wollen braucht, um die Kenner zu entzücken und den Haufen mit sich fortzureissen. Nach *Paganini's* Tode ist *Liszt* der einzige Virtuos, der Etwas von der dämonischen Natur des Rattenfängers an sich trägt; nicht nur sein Spiel, auch seine Persönlichkeit hat etwas entschieden Magnetisches, das die Menschen, namentlich die Frauen, anzieht, fesselt und nervös berauscht.

Wie *Vieuxtemps'* Spiel, sind auch seine Compositionen. Er hat die classische Concertform in drei Sätzen beibehalten, doch sind seine Formen, namentlich im ersten Satze seiner Concerte, gewöhnlich in breiteren Dimensionen angelegt und ausgeführt, und er weiss, wie in seinem Spiel, das Gediegene mit den Erwerbungen der moderneu Schule auf das Glücklichste zu vereinigen, so dass von trivialer Effecthascherei nirgends die Rede sein kann. Davor bewahrt ihn sein reiuer musikalischer Geschmack. Dass *Vieuxtemps'* Concerte zu den Besten gehören, was bis heute in diesem Genre componirt worden ist, haben wir wohl schon im Eingange dieses Artikels erwähnt.

Ein Künstler, wie *Henri Vieuxtemps*, ist eine Säule der Schönheit und Wahrheit in der Kunst, die, allen Unwettern des Charlatanismus und der Afterkunst Trotz bietend, ihr reines Haupt lächelnd im Aether spiegelt. *H. Truhn.*

Recensionen.

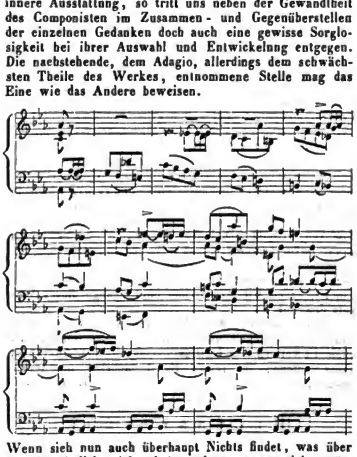
Für Pianoforte zu vier Händen.

J. W. Kalliwoda: Grande Sonate. Op. 135. Eigenthum der Verleger. Leipzig, Peters. Preis 2 Thlr.

Betrachten wir die ganze Haltung der Sonate, die melodische Gestaltung der Hauptgedanken, die äussere

Digitized by Google

Form der Nebenfiguren, so können wir uns der Vermuthung nicht entschlagen, dass das Werk zu einer Symphonie bestimmt gewesen und erst später aus irgend einem Grunde — vielleicht ersehien dem Componisten die Conception nicht grossartig genug — von ihm zu einer Pianofortesonate umgewandelt worden sei. Wie gesagt, es ist eine Vermuthung, welche eben so gut auf einem Irrthum unserer Seits beruhen kann. Ist dieses Letztere aber nicht der Fall, so würde der Componist allerdings besser gethan haben, dem Werke den Titel „Symphonie" zu belassen, als denselben in Sonate umzutaufen. Er wäre dadurch dem Vorwurfe entgangen, den man ihm jetzt in Beziehung auf einen nicht geringen Theil der Sonate machen darf, dass er nicht immer claviermässig geschrieben und hier und da seinen Gedanken eine Form gegeben habe, welche mehr der Eigenthümlichkeit dieses oder jenes Orchesterinstrumentes, als der des Pianoforte entspricht. Vielleicht aber auch, dass der Grund dieser Erscheinung in der Gewöhnung des Componisten liegt, für Orchester zu schreiben, und dass es ihm nicht gelungen ist, sich davon in dem Maasse zu befreien, als es augenblicklich notbwendig war. — Weuden wir unseren Blick von der äusseren Gestaltung des Werkes auf die innere Ausstattung, so tritt uns neben der Gewandtheit des Componisten im Zusammen- und Gegenüberstellen der einzelnen Gedanken doch auch eine gewisse Sorglosigkeit bei ihrer Auswahl und Entwickelung entgegen. Die naebstehende, dem Adagio, allerdings dem schwächsten Theile des Werkes, entnommene Stelle mag das Eine wie das Andere beweisen.



Wenn sich nun auch überhaupt Nichts findet, was über das Gewöhnliche sich erhebt und woran man sich erwärmen könnte, so wird doch diese Sonate den Freunden des vierhändigen Clavierspieles eine willkommene Erscheinung sein, da für ihren Bedarf in grösseren Formen im Ganzen nur mässig gesorgt wird. —

Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung.

W. Taubert: Sechs Lieder. Op. 67. Berlin, Trautweis'sche Buch- und Musikalienhandlung (J. Guttentag). Eigenthum des Verlegers. Preis 25 Sgr.

Ohne wirklich ausgezeichnet zu sein, gehören diese Lieder zu den besseren Erscheinungen in diesem viel beimgesuchten Fache der Musikliteratur. Einen tieferen Eindruck hat indessen nur Nr. 2, die Composition des Hoffmann'schen Liedes: „Es steht ein Baum in jenem Thal," auf uns gemacht. Dieses Lied ist einfach und sangbar gehalten und entbehrt bei dieser Einfachheit des wahren und ächten Ausdruckes nicht, während den übrigen („Vöglein im Walde" — „Zum Liebchen," von Reinick — „Jung Hänschen" — „Frühlingsglocken" von Reinick — „Holde Freude") hier und da nicht mit Unrecht eine gewisse Geziertheit zum Vorwurfe gemacht werden kann, und dieselben überhaupt wohl als angenehme, aber nicht als nachhaltige Erscheinungen an dem Hörer vorübergehen. —

W. Herzberg: Sechs Lieder für eine Alt- oder Mezzo-Sopranstimme. Op. 6. Berlin, Trautwein'sche Buch- und Musikalienhandlung (J. Guttentag). Preis 20 Sgr.

Nach den Taubert'schen Liedern folgen unter den uns vorliegenden die von W. Herzberg dem Werthe nach in absteigender Linie. Was wir bei den vorigen, als den Erzeugnissen eines bekannten und geübten Musikers, als sich von selbst verstehend nicht zu erwähnen brauchten: — geschickte und fleissige Haltung, in so fern sie sich durch Begleitungsformen, harmonische Wendungen und überhaupt in alle Dem ausspricht, was nicht Erzeugniss der Phantasie und Empfindung ist, sondern ein Ergebniss der Reflexion und der technischen Ausbildung, — müssen wir hier bei einem jungen Compouisten lobend anerkennen, wenn wir uns auch nicht gestatten können, der einzelnen Lieder ausführlicher zu gedenken. Als die gelungensten erscheinen: Nr. 2 „Abendruhe," von W. v. Schütz, Nr. 3 „Lebewohl," von Fr. v. Gaudy, und Nr. 5 „Silberbaum." Ein Missgriff ist die abermalige Composition von W. Scott's „Ave Maria"; auch ohne die so bekannt und beliebt gewordene Schubert'sche würde dieselbe eben so wenig Glück machen, als Nr. 6: „Nelken wind' ich und Jasmin" (nach dem Spanischen von E. Geibel).

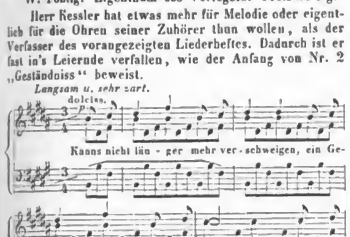
Herrmann Wichmann: Sechs Lieder. Op. 11. Ebendaselbst. Preis 15 Sgr.

Ohne den Fleiss des jungen Componisten verkennen und diesen selbst muthlos machen zu wollen, können wir doch nicht umhin, den Wunsch auszusprechen, dass die vorliegenden Lieder ungedruckt geblieben wären. Man fühlt sich durch nichts angezogen. Eine wahrhafte, ausdrucksvolle Melodie, eine in Tönen ausgesprochene Empfindung ist nicht vorhanden; die Begleitung ist gewöhnlich und sucht vergebens nach Effect; die Auffassung des Textes ist, wenn auch nicht geradezu unrichtig, doch wenigstens sehr prosaisch, und somit dürfte unser oben ausgesprochener Wunsch nicht ungerechtfertigt bleiben.

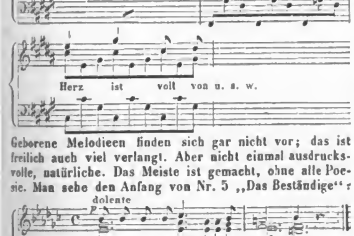
Digitized by Google

J. C. Kessler: Sechs Lieder. Op. 22. Leitmeritz, bei J. W. Pohlig. Eigenthum des Verlegers. Preis 20 Ngr.

Herr Kessler hat etwas mehr für Melodie oder eigentlich für die Ohren seiner Zuhörer thun wollen, als der Verfasser des vorangezeigten Liederheftes. Dadurch ist er fast in's Leiernde verfallen, wie der Anfang von Nr. 2 „Geständniss" beweist.



Geborene Melodieen finden sich gar nicht vor; das ist freilich auch viel verlangt. Aber nicht einmal ausdrucksvolle, natürliche. Das Meiste ist gemacht, ohne alle Poesie. Man sehe den Anfang von Nr. 5 „Das Beständige":



Herr Kessler mag ein eleganter Clavierspieler sein, ein eleganter Liedercomponist ist er nicht, noch weniger ein guter. *A. B. C.*

Die Kunst, zu hören.

(Nach dem Französischen.)

Hören zu können, ist eine einzige und zu allen Zeiten so seltene Fertigkeit, dass jener Spruch: „Sie haben Ohren und hören nicht" bekanntlich schon zwei- oder dreitausend Jahre alt ist. Sie haben Ohren und hören nicht! Wahrlich, um wirkliche Taube handelt sich's hier nicht. Man braucht weder ein Prophet, noch ein grosser Zauberer zu sein, um diesen so naiv-wahren Schluss zu ziehen. Offenbar zielt der fromme Sittenprediger mit den erwähnten Worten auf jenes unheilbare Geschlecht unfertiger Zuhörer, welche den Redner und den Musiker zur Verzweiflung gebracht haben, bringen und stets bringen werden.

Man könnte einwenden, anderwärts stehe ja geschrieben: „Wer Ohren hat, zu hören, der höre!" Das ist bald gesagt; die Anwendung ist nicht so leicht. Die besten Absichten scheitern daran. Wie viele Leute gehen aus dem Concert, aus der Oper in der festen Ueberzeugung, die oder jene Musik gehört zu haben, und doch haben sie gewiss nicht drei Noten davon gehört. Und warum? Nun, weil es ihnen an dem unerlässlichen Erfordernisse fehlt, an dem Talent, hören zu können.

Wie schlimm, dass man für solche Leute noch kein Handbuch des Zuhörens geschrieben hat! Vergeblich habe ich den ungeheueren Haufen spezieller Handbücher durchgesucht. Der Jäger, der Fischer, der Tänzer und hundert Andere haben ihre besonderen Pandekten — für den Zuhörer findet sich nichts, rein nichts; es ist dies eine Lücke, welche die Herren Verleger hoffentlich bald auszufüllen sich bemühen werden. Bis dies wichtige Gesetzbuch erscheint, wollen wir hier einige kleine Bemerkungen uns erlauben, die vielleicht dem künftigen Herausgeber nicht ohne Nutzen sein dürften.

Für Denjenigen, der die Physiognomie eines Concert- oder Opernsaales aufmerksam zu erforschen sucht, theilt sich die Masse der Zuhörer in mehrere Abstufungen und seltsame Verschiedenheiten. Es ist darin gar nicht zu fehlen, und man erkennt sogleich viele Arten, zu hören, d. h. nicht zu hören.

Als Lion hören, heisst ganz einfach: sich auf dem Sperrsitz oder in den Logen des ersten Ranges zeigen, gelockt, frisirt, nach Ambra duftend, die Hand in Glacéhandschuhe gehüllt, eine grosse Lorgnette bald rechts, bald links richten, sich spreizen, lachen, den Grafen oder die Gräfin spielen, kurz bei Allem sein, ausgenommen bei dem, was gerade aufgeführt wird.

Als Dilettant hören, heisst, gleich von vorn herein ein leidenschaftliches Ohr leihen, Meinungen, unerschütterliche Vorurtheile mitbringen, entschlossen, Alles vollendet oder Alles abscheulich zu finden, je nach dem der Musiker zu dieser oder jener Schule gehört. Es gibt derartige Kunstliebhaber, denen ein deutscher oder französischer Name die schrecklichste Eingenommenheit verursacht; ein Anderer gestattet nicht, dass das Werk eines Componisten, dessen Name sich in *i* oder *o* endet, auch nur das geringste Verdienst habe. Aus dieser Classe gehen in Menge jene blinden Sclaven, jene Salonkämpfer hervor, welche aus Ergebenheit für eine gewisse musikalische Farbe einen berühmten Namen meuchelmorden. Dazu rechne man nun das stolze Geschlecht der männlichen und weiblichen Mäzene, jene beschützende Aristokratie, die es sich zur Ehre und Pflicht anrechnet, den Schützling, den sie einmal unter ihre Aegide genommen hat, gegen Jedermann zu vertheidigen. Diese Leute hören stets nur mit dem Instinkt ihrer Eitelkeit. *Voltaire* wusste

Digitized by Google

das wohl, als er an einen Künstler, der anfangs von jenen weltlichen Mächten verkannt wurde, die Worte schrieb:

Rameau, les oreilles des grands
Sont souvent de grandes oreilles.

Armer Componist, der du mit Verstand gehört werden willst, diese Art Leute musst du nicht zu deiner Aufführung herbeirufen! Hüte dich aber auch vor dem reinen Theoretiker, vor dem ausschliesslich schulgerechten Manne, der von Berufs wegen und aus Grundsatz opponirt, eine didactische und kalte Art, nichts wie Analyse, immer bereit, das Einzelne zu zerreissen, niemals fähig, einen freien Gesammteindruck in sich aufzunehmen. Als Gelehrter und nur als Gelehrter, d. h. als Halbkenner, zuzuhören, welche Falle für den Musiker! Das ist gerade die Rolle eines eingefleischten Anatomen, der beim Anblick eines schönen Geschöpfes weder die reizenden Formen, noch den sanften Zauber in den Zügen, noch das Hinreissende des Lächelns oder des Blickes bewundert, sondern ganz entzückt ist über die gute Vertheilung des Knochengerüstes, über die angemessene Entwickelung der Knorpeltheile, über die Eigenschaften des Zellengewebes, die sichtbaren Zeichen einer guten Constitution.

Ist einem so pedantischen Richter nicht der in dem Wesen der Kunst ganz unerfahrene Zuhörer vorzuziehen, der niemals von einer verminderten Septime, von Modulation, Imitation, Fuge, hat sprechen hören? Auf diesen kann man wenigstens wirken, vorausgesetzt, dass ihm die Natur die Fähigkeit, einen musikalischen Eindruck in sich aufzunehmen, nicht versagt hat. Jedermann weiss, welche Menge von Gleichgiltigen, von gefühllosen Automaten maschinenmässig einer Oper oder einem Concerte beiwohnen, ohne eine andere erklärte Absicht, als die, zu schlafen. Diese Art Menschen sind noch nicht einmal bis an das Abc der Kunst, zu hören, gelangt.

Vielleicht sollte man, obwohl aus anderen Gründen, mit der nämlichen Incompetenzerklärung gegen die Classe der Componisten und Virtuosen verfahren. Freilich sind sie im Grunde am Meisten dazu geeignet, dem Werke eines Kunstgenossen oder der Aufführung desselben zu folgen und seine Vorzüge zu erkennen; aber es steht zu fürchten, dass die grössere Anzahl (Ausnahmen gibt es überall) unwillkürlich gewissen bösen Einflüsterungen unterliegt, die man sich nicht gesteht und die von der boshaften Welt gern für Egoismus, beunruhigte Eifersucht ausgegeben werden. Ist der Componist oder der Virtuos alt, so hört er dem Debutanten entweder mit der vernichtenden Strenge des Pädagogen zu, oder mit jenem affectirten Wohlwollen, welches unter der Maske der Nachsicht sich als beleidigende Verachtung zeigt. Ist der Musiker jung, so träumt er von unmöglichen Dingen, von hervorstehenden Umwälzungen, deren *Cromwell* oder *Bonaparte* er sich leise nennt; er gibt sich daher dem gebieterischen Bedürfnisse hin, die Gegenwart wie die Vergangenheit zu verschreien, sie zu Gunsten einer eingebildeten Zukunft zu untergraben. Man gebe also keinem Componisten eine Zuhörerschaft von Componisten, keinem Virtuosen eine Zuhörerschaft von Virtuosen; all' diese Leute wollen weder, noch können sie hören, im ächten Sinne des Wortes.

Aber wo ist denn nun jenes vollkommene Auditorium zu finden, jenes seltene Wesen, welches einen von Parteiansichten, von den Eingebungen der Presse, von jedem unversöhnlichen Dogmatismus entfesselten Geist mitbringt? einen Geist, der sich mit dem Gedanken des Künstlers verschmilzt, ihn so, wie er gegeben wird, auffasst, sich auf den Standpunct des Verfassers stellt, um unparteiisch darüber zu urtheilen, und z. B. zur Pastoralsymphonie keine kriegerischen Ideen, zur heroischen Symphonie keine ländlichen Gedanken, zur phantastischen Symphonie keine Speculationen auf Eisenbahnactien mitbringt? Wo ihn finden, der zugleich gebildet genug ist, um den Werth der Arbeit oder des Mechanischen zu ermessen, und unbefangen und geistreich genug, um den Eindruck eines Kunstwerkes vollständig in sich aufzunehmen? — Ich weiss ihn nicht zu finden! Jedenfalls wird es nicht der blos epicuräisch Zuhörende sein, der Alles auf den Ohrenkitzel gibt, der rein Materielle, für den ganz besonders die doppelte Besetzung mit Blechinstrumenten geschaffen ist. Eben so wenig wird man diesen Phöuix der Zuhörer da finden, wo Einer als ächter Puritaner, als Asceliker lauscht, dem Gehörsinne jeden Anschein von blos fleischlichem Vergnügen versagt und sich nur an der Erklärung des poetischen Sinnes, der musikalischen Mythe ergetzt. Für den Letzteren gibt es keine Note, die nicht ihre bestimmte Bedeutung hat, ein bestimmtes Bild ausdrückt; für Jenen hat man das erklärende Programm erfunden, welches unfehlbar eine chromatische Tonleiter der kleinen Flöte durch das Rauschen des Windes übersetzt, oder nach Befinden durch ein teuflisches Gelächter, das Zögern eines syncopirten Rhythmus durch die Kämpfe und das Wogen einer schmerzbewegten Seele, oder vielleicht auch durch den nasicheren Schritt einer etwas angetrunkenen Zanberschwester. Verzweifelt, ihr Componisten, über diese beiden Classen, von denen die eine ausschliessend materiell, die andere ausschliessend spiritualistisch ist!

Entfernet auch den Zuhörer, den die Tiefe seiner geistigen Beschäfügungen der äusseren Welt entzieht! Wird ein Mathematiker jemals zu hören verstehen? *Napoleon*, der in seiner Art ebenfalls ein grosser Mathematiker war, weil er sich auf die Multiplication der Siege so gut verstand, *Napoleon* hatte gegen *Cherubini's* Musik einen Widerwillen, blos weil sie eine stete Aufmerksamkeit erforderte und ihn verhinderte, an andere Dinge zu denken. Diese grossen Genie's wollen nichts weiter, als ein angenehmes und periodisches Gesumme, das die Erzeugung und den Lauf ihrer Ideen zu begleiten bestimmt ist, ungefähr wie das Rollen eines Wagens oder das Murmeln eines Baches. Gewiss sind das nicht die neeigennützigen Zuhörer, welche der Componist verlangt.

Wenn sich nun aber auch unter jenen von uns angedeuteten, das Auditorium bildenden Gruppen zufällig einige Geister mit dem gewünschten Organismus vorfinden, wie mannichfache äussere Umstände pflegen nicht diesen guten Anlagen in den Weg zu treten! Wer kennt nicht z. B. den trostlosen Einfluss einer beschwerlichen Nachbarschaft, das unerträgliche Schwirren und Summen einer halblauten Unterhaltung, das Zuschlagen von Thüren, das besoldete Händeklatschen, den oft zu vernehm-

Digitized by Google

baren Schlag des Taetstockes, den *Rousseau* die Axt des Holzhauers nannte, die Nervenzuckungen eines neben uns sitzenden begeisterten Dilettanten (Friedrich von Preussen zerriss an jedem Opernabend vor Vergnügen ein oder zwei Paar Manschetten), und vorzüglich die mitleidlose Erbitterung des Musiknarren, der dir das vom Orchester gespielte Stück, einen Viertelton tiefer oder höher, in's Ohr singt und dabei mit dem Fusse, oder der Hand, oder dem Stocke, oder auch mit dem Allen zusammen, falschen Tact schlägt —? Bekannt ist die Antwort jenes Gascogners, der im Parterre neben einem solchen Sänger sass und plötzlich heftig zu schimpfen und zu fluchen begann; der Nachbar, ein tüchtiger Raufbold, fing sogleich Feuer und sagte: „Wen meinen Sie damit? etwa mich?" „O nein," erwiderte der Gascogner, „ich fluche über den Kerl da oben auf dem Theater, der aus vollem Halse singt, so dass ich Sie gar nicht hören kann."

Wer kennt ferner nicht die traurigen Wirkungen, welche auf den Zuhörer die physische Lage hervorbringt, oder die Nachwehen eines Schmauses, welche die geistige Empfänglichkeit umschleiern, eine tropische Hitze, eine hyperboräische Kälte, ein Gedränge, wobei spitze Ellbogen sich in deine Seite einbohren, zwei- oder dreistündiges Stehen am Eingange eines versperrten Ganges, und hundert andere derartige Qualen, welche den Körper martern, jenen erbärmlichen Plunder, wie *Molière's* Belise sagt. Aber dieser Plunder ist Jedem so lieb, dass man von einem auf der Tortur befindlichen Zuhörer nichts erwarten darf.

Es gibt Städte, wo man um Zucker und Kaffee handelt, laut genug, dass die Stimme der Sänger dadurch übertönt wird; sobald aber das Ballet beginnt, beobachtet Alles ein ehrerbietiges Stillschweigen. Auch diese Leute würden behaupten, sie hätten heute diese oder jene Oper gehört.

In Italien bringt man drei Viertheile der Vorstellung mit Unterhaltungen, Besuchen, Genuss von Erfrischungen hin. Das Ritornell, wie auch sein Name andeutet, hat ursprünglich blos die Bestimmung gehabt, die Zuhörer, die sich in den Hintergrund der Logen zurückgezogen hatten, zur Rückkehr einzuladen. *Traëtta* trieb die Oeffentlichkeit dieser Aufforderung noch weiter; ehe ein Bravourstück begann, stand er von seinem Clavier auf und rief: „Meine Herren, geben Sie auf dieses Stück Achtung!" *(Signori, badate a questo pezzo!)*

Wie Schade, dass die naiven Zwischengespräche zwischen Künstler und Publicum nicht mehr möglich sind! Was würde der unglückliche Componist Alles anführen können, um zu beweisen, dass man ihn zu beurtheilen glaubt und ihn doch nicht beurtheilt, dass man ihn zu hören glaubt und ihn doch nicht hört. Wie oft, wenn man ihn mit grausamem Leichtsinne opfert, hätte er nicht das Recht, dem Publicum zuzurufen: „Poche, aber höre nur erst!" oder jenen alten persischen Spruch: „Oeffne zehnmal das Auge und das Ohr, ehe du einmal den Mund öffnest!" Wer weiss aber, ob das Publicum ihn verstehen würde; denn — die Kunst, zu hören, liegt noch in ihrer Kindheit.

Nachrichten.

Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Grossherzogthum Toscana und Herzogthum Lucca.

Florenz (Teatro Pergola). Die treffliche Barbieri abgerechnet, waren Tenor Brunacci und Bassist Gorin der Lucia nicht gewachsen, weswegen die Oper lau vorüber ging. Verdi's Due Foscari unterlagen demselben Schicksal, auch der Musik wegen. Die am 12. Februar gegebene neue Oper *Alessandro Stradella* von Herrn *Schimon* (einem Deutschen?) liess man nicht euden. Bellini's Beatrice di Tenda machte Fiasco (mit der Barbieri!). Am 13. März gab man endlich die neue Oper *Maria di Francia* von Herrn *Mabellini*, der bekanntlich ein Schüler und Diminutiv von Mercadante, also wenig melodisch ist, hier aber, als Landeskind, nicht durchfallen kann.

(Teatro Alfieri.) In Verdi's Ernani war die Gresti der Glanzpunct unter den Sängern; sie überragte Tenor Antieo und die Bassisten Giorgi und Cavalieri.

(Teatro Goldoni.) Hier war der Glanzstern die Zani als Beatrice di Tenda in Bellini's Oper gleichen Namens, und als Abigaille in Verdi's Nabucco, welche Titelrolle Herr Righi vortrug. Beide sind aus Bologna und keine üblen Sänger.

Arezzo. Ein mit einem Lorbeerkranze gezierter Fiasco, der Ricci's Nuovo Figaro traf, erzeugte eine Menge saure Gesichter bei den Zuhörern. Die Crespolani und Tenor Albertini, wenn er nicht schreit, geben zwar mit; aber die Sborgi, Herr Piattoli, die wenig köstliche Musik....! Das geschlossene Theater wurde am 21. Januar mit der Sonnambula und einer etwas besseren Gesellschaft (der Crespolani, der Bordoni, benanntem Tenor und dem Bassisten Duillio della Scala) wieder eröffnet, aber in der Folge gab es immer weniger Zuhörer. Von der um die Hälfte Februars gegebenen Figlia del reggimento gefiel blos die Ouverture und das Stück mit der Trommel.

Cortona hatte die Carlotta Thurn, den Tenor Gallo, Buffo Bigazzi, nebst dem Bassisten Cavalli. In Donizetti's Furioso wurden die Prima Donna und der Bassist, in Fioravanti's Gennariello sämmtliche Virtuosi begünstigt.

Siena ergötzte sich wenig an Mercadante's wenig melodiöser Vestale, applaudirte aber meist die Forti-Babacci, den Bassisten Parmigiani, zum Theil auch die Altistin Cajani und den Tenor Soldini. Donizetti's Parisina gab der Forti mehr Gelegenheit, sich hervorzuthun.

Livorno. Verdi's Lombardi brachten nicht mehr die ehemalige Wirkung hervor, wiewohl die Corsini, Tenor Lucchesi und Bassist Rinaldini ihr Mögliches thaten. In Donizetti's Fausta, worin die Bassano die Corsini ablöste, gefielen kaum einige wenige Stücke. Als vaterländisches Erzeugniss beklatschte man abermals den Giulio d'Este vom hiesigen Maestro Campana. In Mercadante's Elena da Feltre gefiel kaum ein Duett zwischen der hübschen Bassano und Rinaldini.

Auf dem sogenannten Teatro del Vecchio Giardinetto gaben Dilettanten Bellini's Beatrice di Tenda und machten Furore.

Digitized by Google

Pisa. Erst nach einigen Vorstellungen des Verdi'schen Ernani wussten die Ferrarini-Baschieri, Tenor Caggiati, die Bassisten Miral und Coturi der Zuhörer Hände zu electrisiren. Donizetti's Linda, in welcher Oper Buffo Lanretti den Marchese und die Salandri den Pierotto machte, erregte fast Fanatismo, der in Pacini's Saffo etwas nachliess.

Pistoja feierte ebenfalls mit dem Ernani den Beginn des Carnevals. Die Valtorta, Tenor Loredano, Bariton Sabbatini, Bassist Valtorta waren für hier sogar ausgezeichnet.

Prato. Auch hier Ernani. Die Ferrini, der Anfängertenor Ademollo, die Bassisten Luchetti und Sbolci, Alles wurde eben so wie in der nachher gegebenen Lucrezia Borgia trefflich befunden.

Castel Fiorentino, das fast nie am Opernhorizont sichtbar ist, trat 1846 mit Bellini's Capuleti und Donizetti's Marino Faliero hervor, liess sie von der Nencini und dem fertigen Veteran-Ehepaar Dossi vortragen, und fand Vergnügen daran.

Lucca. Die allbekannten Virtuosi: Signora Tirelli und Merli, Tenor Pancani, die Bassisten Meini und Panzini ernteten hier mehr oder weniger Beifall in Mercadante's Vestale, Rossini's Assedio di Corinto und Bellini's Sonnambula. Die Tirelli wählte am 14. Februar zu ihrem Benefiz den Elisir d'amore, wo es auch Blumen und Gedichte regnete. Der rühmlich bekannte Pianist *Döhler* componirte eigens bei dieser Gelegenheit eine neue Ouverture für sie, die stark beklatscht wurde.

(Fortsetzung folgt.)

Ankündigungen.

Neue Musikalien,

welche so eben in meinem Verlage erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr. Ngr.
Banck, Liebeszwiesprach, gedichtet von O. A. Banck; für eine weibliche und eine männliche Stimme, Sopran und Tenor, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 65.	
Nr. 1. Im Thal, Jäger und Mädchen	— 16
„ 2. Auf dem Berge, Mädel und Bua	— 22
Beckmühl, Soirées musicales. 4 Sérénades pour Violoncelle et Piano. Oeuv. 45. complettes	1 15
Nr. 1. Valse mélancolique	— 16
„ 2. Au bord de la mer	— 18
„ 3. Gavotte	— 12
„ 4. Plaintes amoureuses du gondolier	— 12
— — Chants du Crépuscule. 4 Nocturnes romantiques p. Violoncelle et Piano. Oeuv. 44. complettes	1 20
Nr. 1. Marche des Pélerins	— 12
„ 2. Ronde du Sabbat	— 20
„ 3. L'Angelus	— 12
„ 4. Un conte de Fées	— 16
Dancla, Ch., Collection de Duos faciles, concertans et progressifs pour deux Violons. Trois Duos. Livr. I.	1 20
Trois Duos. „ II.	1 10
Trois Duos. „ III.	1 10
Trois Duos. „ IV.	1 20
Dürrner, Sonate pour Piano et Violon. Oeuv. 15...	1 20
Erfurt, In die Ferne. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 46.	
Nr. 1. Des Liedes Botschaft.	
„ 2. Wolle keiner mich fragen.	
„ 3. Ach wenn du wärst mein eigen.	— 16
„ 4. Flieg' zur Liebsten mein.	
Händel, G. F., VIII Suites pour le Clavecin. Edition nouvelle, revue et corrigée critiquement.	
Cahier I. Nr. 1. 2. 3. 4	1 10
„ II. „ 5. 6. 7. 8	1 10
Ces Suites se vendent aussi séparément.	
Kalliwoda, 3me Divertissement de Concert pour Violon avec accompagnement d'Orchestre. Oeuv. 154	2 —
— — Le même, avec accompagnement de Piano	1 5
— — Valse brillante pour Piano. Oeuv. 140	— 20
— — 6 Pièces de Salon pour Violon avec Piano. Oe. 146.	
Cahier I. Nr. 1. 2. 3	1 5
„ II. „ 4. 5. 6	1 5
— — Trois Airs tiroliens pour le Piano. Oe. 140. Nr. 1.	— 18
— — Trois Mazurkas pour le Piano. Oeuv. 149. Nr. 2.	— 20
— — Trois Polkas pour le Piano. Oeuv. 149. Nr. 3...	— 18
Righini, Exercices pour se perfectionner dans l'art du Chant avec accomp. de Piano. — Uebungen um sich in der Kunst des Gesanges zu vervollkommnen. Neue rechtmässige Ausgabe, anstatt des bezifferten Basses mit ausgesetzter Begleitung des Pfte von G. W. Fink. Op. 10.	Thlr. Ngr. 1 25
Weber, Carl Maria de, Concertino, Oeuv. 26, arrangé pour Piano à 4 mains	— 25
Witwicki, Souvenir à mes élèves de l'Institut. — Air Bohémien varié pour le Piano. Oeuv. 17	— 18

Leipzig, im Mai 1846.

C. F. Peters, Bureau de Musique.

Bei **Fr. Hofmeister** in Leipzig erschien so eben:

Dobrzyński, Op. 40. Second Quintette pour 2 Violons, Alto et 2 Vcelles. 1 Thlr. 20 Ngr.

Duvernoy, Op. 159. Deux petites Fantaisies sur des Motifs de *Donizetti* pour Pfte à 4 mains. Nr. 1. 2. à 15 Ngr.

Fechner, Pauline, Op. 7. Variations brill. sur une Cavatine favorite pour Pfte. 12½ Ngr.

Franchomme, Op. 32. Second Air russe varié pour Violoncelle avec Quintuor. 25 Ngr.

— — Idem avec Pfte. 20 Ngr.

Marx, Op. 15. Die Zigeunerinnen. Duett für Sopran und Alt mit Pfte. 20 Ngr.

Schmitt (G. Aloys, Sohn), Op. 2. Vier Gedichte von *Geibel* und *Kilser* für eine Singstimme mit Pfte. 22½ Ngr.

So eben sind bei Unterzeichnetem erschienen:

Die neuesten Gesangcompositionen von *Robert Franz.*

Op. 6. Sechs Gesänge mit Pianoforte. Preis ¼ Thlr.
Op. 7. Sechs Gesänge mit Pfte. (*Franz Liszt* gewidmet). Pr. ¼ Thlr.

Früher erschienen von demselben:

Op. 3. Zwölf Gesänge. Heft 1. ¼ Thlr. Heft 2. ¼ Thlr.
Op. 4. Zwölf Gesänge für Sopran oder Tenor. Heft 1. 2. à ½ Thlr.

Leipzig, im Mai 1846. **F. Whistling.**

Mit Eigenthumsrecht für alle Länder erscheint in unserm Verlage:

Charles Mayer, Souvenir de Copenhague, 2ème Air italien varié pour Piano. Op. 84. ⅔ Thlr.

Louis Spohr, 15e Violin-Concert mit Orchester und Piano. Op. 128.

Nach Berichten von Kennern, welche dieses Werk gehört haben, soll es das schönste Violin-Concert des grossen Meisters sein.

Alle Musikalienhandlungen besorgen Bestellungen.

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten Mai. **Nr. 21.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Prag. Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Trio's, Quartetten und Sonaten für das Pianoforte mit Begleitung von Streichinstrumenten.

Wir fordern zum Bau eines Trio's, Quartetts u. s. w. ein interessantes, charactervolles und fruchtbares Thema, das sich verarbeiten lässt, sei es im Ganzen oder in seinen einzelnen Theilen. Die Art, wie es der Componist zu verarbeiten und bei den verschiedenartigsten Wendungen einzuführen im Stande ist, hängt von den Kenntnissen und dem Talente desselben ab. Er denke daran, dass bei einem Trio drei Instrumente dankbar beschäftigt werden, dass für Saiteninstrumente Melodieen und Gesangstellen vorherrschend sein sollen, er beschäftige diese Instrumente in ihren guten Tönen, mache sich mit ihren Effecten vertraut, täusche sich ja nicht, indem er ihnen Stellen zumuthet, die nur *en masse* wirken können und symphonieenmässig gedacht sind; er entferne, so viel als möglich, die gewöhnlichen Füllstimmen und das hohle Spectakeltremolo, enthalte sich alles effectlosen kleinen Figurenwesens, das nicht zu einer Bedeutung kommen kann; er prüfe gehörig, damit er nichts Allzugewöhnliches, nichts gar zu Verbrauchtes in Formen, Melodie und Passagen gebe; er erinnere sich, dass das Passagenwesen, wenn es nicht in irgend einem inneren Zusammenhange mit dem Ganzen steht, aus der Mode ist u. s. w.

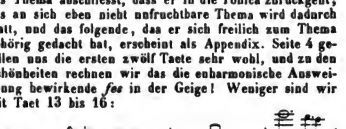
Zu diesen Bemerkungen wurden wir mehr oder weniger bei Durchsicht der meisten vorliegenden Werke veranlasst. Einige von ihnen machen zwar eine rühmliche Ausnahme, und diese wollen wir zuerst besprechen. Eines davon, freilich von einer Meisterhand gemacht, ist ein blankes Meisterstück, über das wir uns deshalb kurz fassen können. Es ist das

Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello von *B. Molique.* Op. 27. Wien, bei T. Haslinger's Wittwe und Sohn. Preis 5 Fl. Conv.-M.

Nirgends verworren, nirgends unklar, die interessanten Themata so ergibig, so schön angebeutet, für alle Instrumente dankbar, melodisch und harmonisch schön, Alles so sauber, nett und gefeilt, würden wir es unbedingt als ein Musterstück hinstellen, wenn wir uns nicht gestehen müssten, dass dasselbe beinahe zu viel und zu ängstlich gearbeitet, und stellenweise nicht eben bequem für das Pianoforte geschrieben sei. Für die kleinen Unbequemlichkeiten wird man aber durch den reichen Inhalt sattsam entschädigt, und wir empfehlen dieses treffliche Werk recht angelegentlich. — Bei unserer heutigen Revue steht ihm, unserer Ansicht nach, durch seinen Inhalt am nächsten das

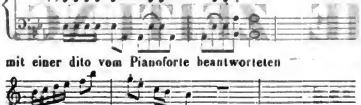
Premier Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle von *G. Lührss.* Op. 16. Berlin, bei Schlesinger. 3 Thlr.

worüber wir ausführlicher sprechen müssen, da in demselben das Gute bedeutend überwiegend ist und sich darin so manche feine Wendung und ein vorherrschendes Streben, sich dem Besseren anzuschliessen, findet. Unsere Ausstellungen gelten besonders dem ersten Satze. Wir beklagen, dass der Componist bereits im fünften Tacte das Thema abschliesst, dass er in die Tonica zurückgeht; das an sich eben nicht unfruchtbare Thema wird dadurch matt, und das folgende, das er sich freilich zum Thema gehörig gedacht hat, erscheint als Appendix. Seite 4 gefallen uns die ersten zwölf Tacte sehr wohl, und zu den Schönheiten rechnen wir das die enharmonische Ausweichung bewirkende *fes* in der Geige! Weniger sind wir mit Tact 13 bis 16:

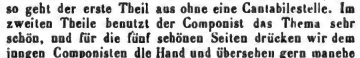


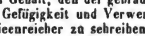
so wie mit den Durchgängen Seite 5 in den ersten Tacten einverstanden. Eben so kann sich Referent nicht verhehlen, dass er nun am Ende der Seite 5 eine melodische sangbare Stelle erwartete; allein es kommt an ihrer Statt eine nichtssagende spielende Phrase wie

Digitized by Google



mit einer dito vom Pianoforte beantworteten



deren Schlussnote *as* uns noch besonders anwidert; und so geht der erste Theil aus ohne eine Cantabilestelle. Im zweiten Theile benutzt der Componist das Thema sehr schön, und für die fünf schönen Seiten drücken wir dem jungen Componisten die Hand und übersehen gern manche kleine Härten. Er ist seines Thema's vollkommen Meister, und seine Anwendung so wie die der übrigen eingeführten Phrasen ist keineswegs gewöhnlich; aus solcher Arbeit spricht das tiefere Studium und die edlere Richtung des Componisten und für uns zugleich eine Aufforderung, streng zu sein und das nicht zu verschweigen, worin er nach unserer Meinung gefehlt hat. Er arbeite strenger und scheide mehr das Mittelmässige von dem Guten, er sei vorsichtiger in der Wahl des Thema's, prüfe dessen inneren Gehalt, den der gebrauchten Nebenfiguren, den ihrer Gefügigkeit und Verwendbarkeit, er bestrebe sich, melodieenreicher zu schreiben und namentlich den Streichinstrumenten ihr Recht zu geben; alsdann haben wir von ihm gewiss nur zu loben, und werden seine Compositionen stets auf's Lebhafteste begrüssen. Das Scherzo ist hübsch, rund und melodisch. Im Adagio jedoch lässt er sich wieder zu sehr gehen mit der unfruchtbaren Figur:  und eine eigentliche gefühlvolle Cantilene ist nicht darin. Im letzten Satze ist es eben auch nur die Durchführung, die uns besonders anspricht und in welcher der Componist piquant zu werden versteht, während die Themata an sich nicht reizend sind. — Wir empfehlen dieses Trio besonderer Beachtung und Theilnahme und werden uns freuen, dem Componisten bald wieder zu begegnen.

Weniger Inhalt und Tiefe hat das

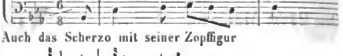
Trio von *C. Krug*. Op. 5. Hamburg, bei Schuberth und Comp. Preis 2⅔ Thlr.

doch dürfen wir es mit gutem Gewissen empfehlen; es ist fliessend, natürlich, gut gearbeitet und doch nicht oberflächlich. Besonders gelungen scheinen uns das Scherzo und das gesangreiche Adagio.

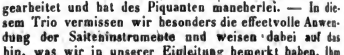
Viel bescheidener, aber auch uninteressanter tritt uns das

Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von *H. Wichmann*. Op. 11. Berlin, T. Trautwein (Gattentag). Preis 1 Thlr. 25 Sgr.

entgegen; aber auch dieser Componist verdient Aufmunterung. Sind auch die Themata meistens unfruchtbar und gewöhnlich, so arbeitet er doch manchmal recht brav, und wird zuweilen innig, wie in der Mittelstelle des ersten Satzes. Nur hüte er sich, so unrein zu schreiben, wie z. B. Seite 4, Tact 11 u. s. w.:



Auch das Scherzo mit seiner Zopffigur



u. s. w. will uns nicht munden, so wie die Cantilene des Trio ohne Reiz ist. Der letzte Satz ist recht brav gearbeitet und hat des Piquanten mancherlei. — In diesem Trio vermissen wir besonders die effectvolle Anwendung der Saiteninstrumente und weisen dabei auf das hin, was wir in unserer Einleitung bemerkt haben. Ihm nahe steht das

Premier Trio pour Piano, Violon et Violoncelle par *M. G. Brand*. Op. 1. Vienne, chez Veuve Haslinger et Fils. Prix 4 Fl. 30 Kr. Conv.-M.

das wir als Erstlingswerk eines unbekannten Componisten begrüssen, weil es sehr viel Routine und Rundung und so manches Gute zeigt, was unsere Aufmerksamkeit zu fesseln vermag. Aber eben diese Rundung und Routine veranlasst uns, dem Componisten grössere Strenge gegen sich anzurathen. Er gibt uns nichts Piquantes, dagegen viel Verbrauchtes in Melodie und Harmonie, zu viel Passagen; die Ausarbeitung ist trocken, die Modulationen sind gewöhnlich, und er ist überall zu lang und zu breit. — Ferner das:

Trio pour Piano, Violon et Violoncelle par *Jean de Hasslinger*. Op. 1. Ebendaselbst. Pr. 4 Fl. Conv.-M.

dem wir vor dem vorigen den Vorzug einräumen, weil es sich ziemlich frei von Gemeinplätzen hält und uns der Componist nichts geradehin Gewöhnliches gibt. Aber unsere Klagen finden hier recht eigentlich ihre Anwendung. Das Trio ist im Ganzen kalt, hat keine Cantilene, die Streichinstrumente sind gar zu dürftig behandelt, und bewegen sich meist in kleinlichem Accompagnement und nichtssagenden Figuren.

Quartetto di Camera per il Pianoforte, Violino, Viola et Violoncello da *Fred. Kalkbrenner*. Op. 176. Berlino, chez Stern et Comp. Pr. 2½ Thlr.

Ein melodiöses, brillantes und effectvolles Salonstück mit vorzugsweise angewendetem verbrauchtem Passagenwesen, sehr leichte Arbeit, ohne Tiefe und Innigkeit, und einer näheren Besprechung nicht würdig, weil es absichtlich für Salonunterhaltung geschrieben ist. Eben so bietet das

Trio de Salon pour Piano, Violon et Violoncelle par *F. de Flotow*. Hambourg, chez Böhme. Pr. 1⅔ Thlr.

nicht den geringsten Anlass zur Besprechung; wir be-

Digitized by Google

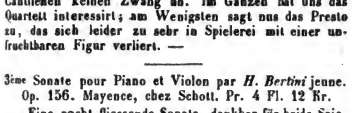
dauern nur, dass es sich mit dem Namen „Trio“ spreizt. Ohne allen lieferen musikalischen Werth, leicht dahin geschrieben, piquant und gefallsüchtig, ist es für eine gewisse Art Dilettantinnen wie gemacht. Auch scheint der Verfasser kein Clavierspieler zu sein, sonst hätte er wohl der Clavierstimme einiges Interesse gegeben. — Wir kommen wiederum zu einem Anfänger, der in seinem Opus 2

Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell, componirt von *C. Helsted*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 3 Thlr.

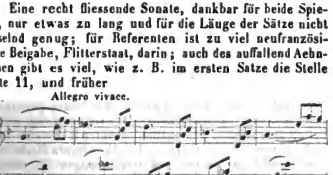
unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, und dem es sicht, wie seinem Vorgänger, blos um gefallsüchtige Modemusik und Ohrenkitzel, wozu man nicht erst noch Saiteninstrumente zu incommodiren braucht, zu thun ist. Der Componist ist jedenfalls ein guter Anfänger; schon aus dem Bau des Ganzen ersieht man, dass er nichts Gewöhnliches geben wollte. Was wir ihm daher wohlmeinend rathen, nehme er freundlich an. Erstlich hüte er sich vor zu grosser Breite in seinen Sätzen, und zweitens lasse er sein Gefühl frei walten, und lege seinen Cantilenen keinen Zwang an. Im Ganzen hat uns das Quartett interessirt; am Wenigsten sagt uns das Presto zu, das sich leider zu sehr in Spielerei mit einer unfruchtbaren Figur verliert. —

3ème Sonate pour Piano et Violon par *H. Bertini* jeune. Op. 156. Mayence, chez Schott. Pr. 4 Fl. 12 Kr.

Eine recht fliessende Sonate, dankbar für beide Spieler, nur etwas zu lang und für die Läuge der Sätze nicht fesselnd genug; für Referenten ist zu viel neufranzösische Beigabe, Flitterstaat, darin; auch des auffallend Aehnlichen gibt es viel, wie z. B. im ersten Satze die Stelle Seite 11, und früher



u. s. w., auch einige kleine Unreinheiten, wie Seite 4:



Das Andante ist gewöhnlich und trocken. Der zweite Theil des Scherzo ist sehr nüchtern. Der letzte Satz ist dankbar. Liebhaber von Bertini, deren es mit Recht sehr viele gibt, werden sich durch unsere unbedeutenden Ausstellungen nicht abhalten lassen, diese Sonate zu spielen. Wir wollen sie der Beachtung empfohlen haben. Endlich

Sonate Dmoll für Violine und Pianoforte von *Carl Hastinger*. 35. Werk. Wien, bei T. Haslinger. Preis 2 Fl. 30 Kr. Conv.-M.

Recht unterhaltend und melodisch, im ersten Satze jedoch für das Pianoforte zu viel Passagenwesen, wenn es auch gleich sehr gut spielbar ist. In der Pianostelle von Seite 4 nach 5 fehlt unserm Gefühl nach Seite 5, System 1, zu Ende ein Tact im Melodieenbau. Andante und Scherzo bringen nur Gewöhnliches; der letzte ist zwar fliessend und melodisch, aber gar zu leicht wiegend. Das Ganze spielt sich gut, ist sehr fingergerecht und effectvoll; der Musiker von Fach wird aber wenig Befriedigung finden.

Grosses Concertstück für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters von *R. Schachner*. Op. 6. Wien, bei T. Haslinger. Preis 5 Fl. Conv.-M.

Wir haben das Concertstück nicht hören können, müssen uns daher mit einer genauen Uebersicht des Clavierauszugs begnügen, worin die meisten obligaten Eintritte der Orchesterinstrumente angegeben sind. Das Concertstück, Fmoll, ¾-Tact, besteht nur aus einem einzigen Satze; der Verfasser, offenbar ein Anfänger, hat viel Melodie und arbeitet sehr brav; aber seine Melodieen streifen sehr an andere bekannte Melodieen an, und in der Ausarbeitung wird er oft zu breit; er modulirt nicht präcis genug und bringt überflüssige Verbindungsstellen hinein. Zu den Gewöhnlichkeiten gehört Seite 4 die Mittelstelle nach der Fermate (namentlich der dritte Tact der Melodie) — zu den überflüssigen Stellen rechnen wir die öfter vorkommende Stelle Seite 4 più mosso und auch die im ersten Solo Seite 6 eingelegte Gefühlsstelle in Des dur. Auch hätte wohl der geehrte Componist das erste kurze Solo nicht gleich durch ein Tutti unterbrechen, sondern gleich in dem ersten nach dem zweiten Solo hin moduliren und beide geschickt verbinden sollen. Dankbar ist das Concertstück jedenfalls und die Studien des Verfassers sind unverkennbar. Er hüte sich vor Gewöhnlichem und schreibe kürzer und gedrängter.

36me Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle par *G. Onslow*. Op. 69. Leipsic, chez Fr. Kistner. Pr. 1 Thlr. 25 Ngr.

4me Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle par *J. B. Gross*. Op. 39. Berlin, chez A. M. Schlesinger. Prix 2 Thlr.

Diese beiden Streichquartetts haben wir zwar gehört, können aber, da wir keine genauere Einsicht in die Partitur nehmen konnten, nicht von unserem Grundsatze abweichen, der uns verbietet, blos nach einmaligem Anhören ein Urtheil über dergleichen Kunstwerke abzugeben. Das Quartett von Gross ist durch den Vortrag der Gebrüder Müller bereits empfohlen, und wir begnügen uns, aussprechen, dass es auch uns recht angenehm unterhielt und einen sehr gewandten und geschmackvollen Componisten verräth. Das Quartett von Onslow aber bedarf wohl keiner weiteren Anpreisung. Jeder Quartettliebhaber wird es sich anschaffen, um seine Sammlung

Digitized by Google

zu completiren, und wird es als ächtes Kind des tüchtigen Meisters anerkennen.

Schliesslich haben wir noch anzuzeigen:

1) *F. David:* 6 Caprices pour le Violon avec acc. de Pianoforte. Op. 20. Liv. 1. 1¼ Thlr. Liv. 2. 1¼ Thlr. Leipsic, Fr. Kistner.

Auch auf diese schwierigen und brillanten Capricen darf Referent wohl nur hinweisen; sie zeichnen sich durch ungemeinen Fluss aus, sind interessant und characteristisch, und werden gewiss mit dem grössten Nutzen von den Violinspielern studirt werden.

2) *A. Bazzini:* Op. 18. Six morceaux caractéristiques. Nr. 1. Elégie. Berlin, chez Schlesinger.

Empfehlenswerth.

3) Souvenir de Haydn. Fantaisie sur l'air: „Gott erhalte Franz den Kaiser" pour le Violon avec acc. de Quatuor ou de Pianoforte, par *H. Léonard*. Op. 2. Offenbach, chez J. André, avec Pianoforte 1 Fl. 48 Kr.

Es ist des braven Violinvirtuosen Léonard Paradestück. Wir haben es von ihm mehrmals gehört und es hat uns sehr wohl gefallen. Virtuosen werden gern darnach greifen. Die Zusammenstellung ist sinnig und interessant. Doch können wir nur unser Bedauern darüber aussprechen, dass immer wieder die alten verbrauchten Effecte, namentlich das Tremolo und die Harpeggien, zu Trägern und Hebeln ganzer Variationen gemacht werden; wir meinen, es sei hohe Zeit für die Herren Concertspieler, auf etwas Neues zu sinnen. 16.

Nachrichten.

Prag. Der musikalische Stoff häuft sich in diesem Frühjahre in so reichen Massen an, dass der Berichterstatter sich durchaus kein Detail erlauben kann, wenn er dem Zuge folgen will; doch kann ich mir einige Worte über das dritte Concert des Conservatoriums (am 29. März, dem Tage der feierlichen Beerdigung *Ludw. von Beethoven's* im Jahre 1827, gegeben) nicht versagen, weil es uns in trefflicher Production zwei seiner grossartigsten Compositionen brachte: die Ouverture zur Tragödie Coriolan, die, zwar nur für den *Collin*'schen geschrieben, sich dem tragischen Stoffe dermaassen anfügt, dass sie wohl verdiente, dem *Shakespeare*'schen als Prolog zu dienen, und die herrliche Symphonie mit Chören über *Schiller's* Ode: „An die Freude." — Die Neunte ist bei den Prager Musikkennern das Signal zu freudiger Bewunderung, und jede Production dieses Meisterwerkes gewinnt ihm auch unter den blosen Liebhabern mehrere Verehrer. Nur theilen sich die Stimmen über die einzelnen Sätze; denn während der tiefe Ernst des ersten Einen anzieht, entzückt den Zweiten die sanfte Schwermuth des Adagio und Andante, die meisten Stimmen aber hat immer der kecke Humor des wunderbarsten Scherzo, das je componirt wurde, mit den frappanten Octavenschlägen der Pauken; doch dürfte es der allgemeinen Theilnahme vortheilhaft sein, wenn das Hauptmotiv minder oft zurückkehrte. Das treffliche vom Presto eingeleitete Finale mit dem Recitativ der Contrabässe steht dem gewöhnlichen Hörer durch den sonderbaren, doch höchst originellen Gedanken, *Schiller's* „Freude" in Solostimmen, Quartett und Chor einzuflechten, etwas fern, aber der Jubel des Schlusses ist eine wahre Krone des Werkes. In den Gesangstellen zeichneten sich die Dem. *Saukup* und *Engst* aus. Director *Kittl* wurde, als er an das Directionspult trat, lebhaft empfangen und am Schlusse hervorgerufen. — Auch die beiden Concertisten *Célestin Müller* und *Ferdinand Laub*, welche ein Paar sehr interessante Concertino's, für die Oboe von *Kalliwoda* und für die Violine von *Ernst*, vortrugen, gehören unter die vorzüglichsten Zöglinge, welche das Institut geliefert, und versprechen eine grosse Zukunft.

Die dritte *Mildner*'sche Quartettsoirée, welche ein noch zahlreicheres Publicum versammelt hatte, als gewöhnlich, brachte die versprochene Repetition des *Beethoven*'schen Cis moll-Quartett's, durch welche dies schöne Werk dem Zuhörer noch klarer ward. Eins von *Haydn's* naiven Quartetten, und das von *Veit* in G moll mit dem im Finale so sinnig angebrachten Variationen über das Volkslied waren ihm ein paar erfreuliche und angenehme Vorläufer. Wie mag es wohl kommen, dass uns *Veit's* anmuthige Muse schon so lange mit keiner ihrer Gaben erfreute?

Im *Stöger*'schen Saale gab der Cäcilienverein ein Concert zum Besten hilfsbedürftiger Studirender, welches mit der effectvollen Ouvertüre aus der Oper: „Der Zigeunerin Warnung," von *Benedict* eröffnet wurde. Ein Concertino in E dur für die Violine mit Begleitung des Orchesters, componirt und vorgetragen von Herra *Raimund Dreyschock* — worin der wackere Violinist, der sich insbesondere durch Energie und Jugendfeuer auszeichnet, die Schwierigkeiten so riesenmässig gehäuft hatte, dass selbst die Intonation darunter theilweise litt — und mehrere Gesangstücke: „Des Wanderers Nachtlied," von *Goethe*, für Sopran und vierstimmigen Männerchor, componirt von *Ferdinand Hiller*, vorgetragen von Dem. *Jahnel*, und drei Volkslieder von *Heine*, für eine Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassstimme von *Felix Mendelsohn Bartholdy*, vorgetragen von Dem. *Jahnel* und *Müller*, den Herren *Preis* und *Duda*, bildeten die erste Abtheilung und wurden insgesammt mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Die zweite Abtheilung brachte: „Die Wüste," Symphonie-Ode in drei Abtheilungen von *Félicien David*. Die Cäcilienacademie hat sich unstreitig ein grosses Verdienst um die Prager Kunstwelt erworben, indem sie dieselbe zuerst mit einem Werke bekannt machte, das mit Recht unter die musikalischen Zeittendenzen gezählt wird; die freudige Aufnahme, welche das Werk — zumal die zweite und dritte Abtheilung, in welchen die nationelle Färbung lebhafter hervortritt — fand, mag ihm ein schöner Lohn für sein wahrhaft kunstsinniges Streben sein. Herr *Apt* dirigirte das Ganze. Herr *Emminger* trug die Gesangstellen, vom Chore trefflich unterstützt, auf eine Weise vor, wie es wohl wenigen deutschen Tenoristen gelingen möchte, und machte

Digitized by Google

im vollen Sinne des Wortes Furore. Die Declamation der Strophen hatte einer unserer Dichter, Herr *Clemens* Ritter *von Weyrother*, aus Gefälligkeit übernommen, und die ganze Aufführung muss als gelungen bezeichnet werden. Die Form der „Wüste" nähert sich der Cantate, und die musikalische Malerei kommt selten vor, sondern äussert sich vielmehr gleich wie in einem Reflex durch den Chor und die Solostimme, welches der geistreichen, höchst originellen und melodiösen Musik einen ganz eigenen Reiz ertheilt. *David* ist ein interessanter Gegensatz zu *Berlioz*, und, wie dieser, eine erfreuliche musikalische Erscheinung des Jahrhunderts.

Hector Berlioz hat sein Wort gelöst, er ist zu uns zurückgekommen, und hat im Laufe einer Woche drei Concerte gegeben, das erste im Theater, das zweite, zum Vortheile des Hospizes auf dem Berge Karmel *), und das dritte in dem seinen mächtigen Compositionen günstigeren Räumen des Saales der Sophieninsel. Im ersten hörten wir nebst der Ouverture zum „Carneval von Rom" diesmal die ganze Symphonie fantastique in fünf Abtheilungen. Die fünfte: „Walpurgisnachtstraum" versetzt den Träumer in die Mitte eines Hexensabbats mit allen seinen Schrecken, und ist eben so fantastisch, doch natürlich nicht so reizend und ansprechend, als die „Fee Mab." Dem Vernehmen nach hat *Berlioz* diese Abtheilung noch nirgends dem grossen Publicum mitgetheilt; von den Pragern meinte er so ganz verstanden zu werden, dass er ihnen dieselbe vorführen zu können glaubte. Wir haben diesem schmeichelhaften Zutrauen entsprochen, wenn gleich dieser Satz nicht den Furore machte, wie der „Ball" und der „Gang zum Hochgericht," welche beide unter Beifallssturm wiederholt werden mussten. Einen wahren Triumph feiert *Berlioz'* Genialität in der wunderbaren Stelle, wo er den „Gedanken seiner Liebe" auf furchtbar schöne Weise verzerrt. Noch zwei neue Nummern waren in diesem Concert: Träumerei und Laune, Romanze für die Violine, trefflich ausgeführt von Herrn *Mildner*, aber wohl ziemlich die schwächste Composition, die wir von *Berlioz* hörten, dessen Geist nur im grossen Frescostyl arbeiten kann; in der Miniatur fühlt er sich fremd und beengt; dann: „Die schöne Reisende," französische Ballade, gesungen von Mad. *Podhorsky*. Das zweite Concert wurde mit der genialen Ouverture: „König Lear" eröffnet, dem ersten Werke von *Berlios*, dessen Bekanntschaft wir im vorigen Jahre dem Conservatorium der Musik verdanken. Wenn einer der letzt lebenden Tondichter dazu berufen ist, für *Shakespeare* zu componiren, so ist es gewiss *Berlioz*; doch muss ich gestehen, dass es mir bei nochmaligem Hören dieser Ouverture vorkam, als folge sie der Scenenreihe zu chronologisch, statt, wie es der musikalische Prolog soll, die Gesammtidee des Werkes aufzufassen und durchzuführen, wenn gleich dieser Fehler bei einem schon vorhandenen Trauerspiel minder schwer in's Gewicht fällt, als bei einer Oper, die wir erst kennen lernen sollen. — Ausserdem wiederholte Herr *Mildner* die Violin-Romanze, und der Concertgeber gab, nebst den drei beliebtesten Sätzen der Symphonie fantastique, dem Publicum noch seinen Liebling, Marsch und Abendgebet der Pilger auf ihrem Zuge, aus der Symphonie „Harold" zum Besten, welche abermals repetirt werden mussten. Das anmuthige Pianoforte-Rondo von *C. M. v. Weber* „Aufforderung zum Tanze" hat *Berlios* so wunderschön instrumentirt und besonders die Blasinstrumente auf eine so geniale und überraschende Weise benutzt, dass er mehrmals vom Beifallssturm unterbrochen und mit einem wahren Fanatismus gleichfalls die Wiederholung verlangt wurde. Dem. *Saukup* trug die grossartige Arie: „Jerusalem," aus *Mendelssohn's* „Paulus" mit Gefühl und edlem Ausdruck vor; sie wurde zweimal hervorgerufen, und gewiss entfaltet diese jugendliche Sängerin mit jeder neuen Erscheinung auf erfreuliche Weise den Schmelz ihrer reinen, vollen, umfangreichen Stimme, die bedeutende Kraft mit Fügsamkeit vereinigt, so wie eine tüchtige Schule, gefühlvollen und lebendigen Vortrag.

Im dritten Concert hörten wir endlich eines der eigenthümlichsten Werke, welche die Tonkunst jemals erzeugte: „Romeo und Julie," dramatische Symphonie in zwei Abtheilungen, mit Chören, Sologesängen und Prolog in dreistimmigen (vierfach besetzten) Recitativen, nach *Shakespeare's* gleichnamiger Tragödie, componirt und *Nicolo Paganini* gewidmet von *Hector Berlioz*. — *Berlios* hat in diesem Tonstücke, worin, streng genommen, die Symphonie sich mit dem Oratorium oder der Cantate verschmilzt, für die herkömmlichen vier Sätze vier Momente aus der ersten und poesiereichsten aller Liebestragödieen gewählt und jede derselben in *Shakespeare'*achem Geiste ausgeführt. So bildet eigentlich das Fest bei Capulet den ersten Satz, die Ballscene das Adagio, die Königin Mab das Scherzo, und der dramatische Theil, Streit und Versöhnung der beiden Häuser, welcher freilich die anderen Sätze an Umfang weit übertrifft, das Finale. Die Instrumentalintroduction führt uns mitten in den Streit und Tumult der feindlichen Häuser, die Erscheinung des Fürsten, welcher den Zwist endet, ist höchst characteristisch durch den Eintritt der Blechinstrumente bezeichnet. Der erste Prolog, ein Recitativ mit einfachem Chor, erzählt uns den Hass der Montague und Capulet, bis zum Erwachen der Liebe von Romeo und Julia. Die Schilderung der Liebesglut dieser Beiden ist einem Cantabile für den Contralt übertragen, vom Chor begleitet, woran sich ein treffliches humoristisches Vocal-Scherzino für Tenor, ebenfalls mit Chor, anschliesst. Auf die Schwermuthsscene — Grosses Fest bei Capulet. — Concert und Ball. — Andante und Allegro für Orchester allein (ein herrlicher Satz, dessen Effect auch electrisch zündend war), folgt die rührende Stille und Einsamkeit in Capulet's Garten. Die jungen Capulet's, vom Feste heimkehrend, ziehen vorüber, indem sie Anklänge der Ballmusik singen. — Chor und Orchester. — Liebesscene. Adagio für das Orchester allein, und endlich die Königin Mab, oder die Fee der Träume, Instrumentalscherzo, schon in seinem dritten Concert gehört und wiederholt, aber auch heute mit gleichem Beifallsjubel aufgenommen. Die zweite Abtheilung eröffnet das Leichenbegängniss Juliens. Chor der Capulet's mit Orcheter.

*) Ein schöner Beweis für den wohlthätigen Sinn des Tondichters, dass er auf die erste Aufforderung sein Talent einem ihm und uns so fern liegenden frommen Zweck weihete.

Digitized by Google

Zuerst Instrumentalfuge mit einer Psalmodie auf einer einzigen Note im Chor; dann dieselbe als Vocalfuge mit der Psalmodie im Orchester. Das Finale beginnt mit einem Doppelchor der Capulet's und Montague's. Streit der beiden Familien auf dem Friedhof, dem sich das Gebet des Paters Lorenzo, Recitativ und Arie mit Chor, anfügt, und das Ganze schliesst mit dem imposanten Versöhnungsschwur der Capulet's und Montague's. — Wenn gleich dieser Chor und das geniale Tenorsolo der ersten Abtheilung ganz vortrefflich sind, so stellt sich doch in diesem ganzen Werke abermals die Wahrheit heraus, dass *Berlioz* in der Gesangcomposition nie so gross ist, als wo er für die Massen der Instrumente dichtet. Der Erfolg dieses (leider!) letzten Concertes des genialen *Berlioz* war so glänzend, wie jene der übrigen fünf, und nicht allein der stürmische Beifall und das unzählige Herausrufen, sondern noch mehr die allgemeine Zufriedenheit der Kenner und Laien muss der schönste Lohn für den Künstler sein, der uns noch im Scheiden seine Achtung vor dem Kunstsinne Prags durch das Versprechen an den Tag legte, die neueste Tondichtung, mit der er eben beschäftigt ist, „Faust," in Prag früher, als in Paris aufführen zu lassen.

(Beschluss folgt.)

Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Herzogthümer Modena und Parma.

Modena traf diesen Carneval manches Ungemach. Verdi's Lombardi fielen, der Sänger wegen, ganz durch, und man war genöthigt, das Theater zu schliessen. Bald darauf gab man dessen Nabucco mit der längst fertigen Strepponi, die sonderbarer Weise zahlreiche Klatscher fand; auch die Dogliotti, als Fenena, und Bariton Monari wurden applaudirt (Letzterer kämpfte jedoch mit einer Gegenpartei). Auf dieses scheinbare Gaudium folgte ein reelles. Die mit der braven Bertolotti, dem jungen Tenor Lorini und Bassisten Gnone wieder gegebenen Lombardi erfreuten sich der besten Aufnahme. Das durch den Tod des Herzogs auf einige Zeit geschlossene Theater wurde am 11. Februar mit dem Nabucco wieder eröffnet, und die Stagione am 1. März mit den Lombardi geschlossen.

Reggio. Wäre Bassist Fiori nicht gewesen, welcher die Titelrolle im Nabucco gut vortrug, so hätte diese Oper, deren Musik hier weniger, als anderwärts, entzückte, einen Fiasco totale nach Hause getragen. Einigen Beifall erhielt auch die Dall' Argine, die Feltscher als Fenena und Bassist Dall' Asta als Zaccaria. Das wegen des Herzogs Tod einige Zeit geschlossene Theater wurde mit der Sonnambula wieder eröffnet. Die Cavalli und Tenor Errani wurden am Meisten applaudirt. Noch wiederholte man die Ester d'Engaldi vom hier gebürtigen Maestro Peri, bei der gute Freunde viel klatschten.

Massa Carrara. Die Argentina Angelini war hier eine ausgezeichnete Beatrice in der Bellini'schen Oper gleiches Namens. Zur zweiten Oper gab man den Barbiere. Mehr ist von dieser, ihres Marmors wegen berühmten, Stadt für diesmal nicht zu berichten.

Parma. Der schon in diesen Blättern besprochene Saul del Maestro Buzzi fand hier mit der Moltini, dem Tenor Roppa, Bassisten Balzar (sämmtlich zu den Besseren gehörend) und der Santolini kaum eine leidliche Aufnahme; ja es wurde, neben dem der Erstbenannten gezollten Beifalle, mitunter auch gepfiffen. Mercadante's Reggente, worin Tenor Ricci sang, machte der Gesangarmuth wegen Fiasco. Dasselbe Schicksal fand — des Landsmannes Alzira; mit einem halben Fiasco siegte also Buzzi über Mercadante und Verdi!!

Ernesto Cavallini, Clarinettist am Orchester der Mailänder Scala, und der Pianist *Leon Honoré* wurden von der Herzogin, Ersterer zum Virtuoso di Camera onorario, der andere zum Pianista di Camera ernannt.

Piacenza. Nachdem Verdi's Due Foscari gänzlich durchgefallen waren und das Theater geschlossen werden musste, wurde es am 13. Januar abermals mit derselben Oper eröffnet. Diesmal sangen mit Zufriedenheit der Zuhörer: die Leva, Tenor Paglieri und Bassist Luisa. Gegen Ende desselben Monats gab man Donizetti's Linda, worin auch die Altistin Borghi-Vietti, Buffo Galli wirkten, Tenor Rosachieri Herrn Paglieri ablöste, und das Ganze, der Sänger wegen, nur theilweise anzog. Rossini's Barbiere fiel ganz durch. Ueberhaupt wurden in der wenig erfreulichen Stagione gegen ein Halbdutzend Tenore gewechselt.

Königreich Piemont, Herzogthum Genua und Insel Sardinien.

Turin (Teatro Regio). Zum Glücke hatten wir diesen Carneval zwei Künstler, die auf dem Cartellone mit Cubitallettern gedruckt waren: die Frezzolini und die — Tänzerin Cerrito; sonst wäre es uns wie so mancher anderen Stadt der Halbinsel ergangen. Das Schicksal wollte indess, dass Beide gerade in der ersten Vorstellung unpässlich waren, weswegen Verdi's Giovanna d'Arco mit einem Supplement in die Scene ging und wenig, in der zweiten Vorstellung mit der Frezzolini ziemlich, aber nicht allzusehr gefiel, obwohl Letztere den Tenor Peretti und den Bassisten Badiali zur Seite hatte. Unser berühmter Dichter und Zeitungsredacteur Romani fiel über diese Oper und Verdi überhaupt mit einem herben Artikel her. Mit dem italienischen Gesange, meint er, sei es zu Ende; die Mode will nun einen deutschen, französischen und sogar brittischen! — *Pacini's* neue Oper *La Regina di Cipro* ist mehr in der früheren Manier des Maestro geschrieben, d. i. mehr Gesang, als Harmonieschwall und Orchesterlärm, und hat auch, von der Frezzolini besonders gut vorgetragen, so gefallen, dass beide für nächsten Carneval 1847 abermals engagirt wurden. Die Ouvertüre hat das Eigene, dass darin ein Concertante für Violine und Contrabass vorkommt, welches der Orchesterdirector Gebhart und der Contrabassist Langlois mit Beifall spielten.

(Teatro Sutera.) Hier gab man Rossi's ältere Oper baffa La Villana contessa, von ihm selbst in die Scene gesetzt, mit Beifall, wozu die Viola (Titelrolle), Buffo Frizzi, Tenor Scaanavino und Bassist Paltrinieri das Ihrige beitrugen. Der Dottor Babolo desselben Maestro brachte fast ein Entzücken hervor. *Speranza's* neue Oper

Digitized by Google

Il Mantello entzückte ebenfalls, man rief den Maestro sogar ein dutzend Mal heraus; vor lauter Wonne hatte man aber bald mit der armen Musik genug, und kehrte zu den beiden Rossi'schen Opern zurück.

Cuneo. In Rossini's Assedio di Corinto erhielt die Dielitz, die Altistin Franchini sammt den Herren Donati, Giani, Valerio freilich Beifall, wovon auch dem Theatermaler eine Portion zukam; allein die Oper selbst interessirte wenig. Donizetti's Linda, worin Buffo Merigo den Marchese machte, fand eine glänzende Aufnahme; eine etwas mindere Pacini's Saffo. Bei alledem wählte sie die Dielitz zu ihrem Benefiz, und wurde mit italienischen und französischen Sonetten, mit Blumen und einer Nachtmusik beehrt.

Saluzzo beklatschte kräftig die Rota, Tenor Traverri, die beiden Bassisten Goré und Rabaudi im Ernani. In Rossi's Borgomastro di Schiedam wirkte die Carolina Guerra, und auch diese Oper, eben so wie Nicolai's Templario, passirten glücklich die Breter.

Ivrea. Erst im Januar wurde das Theater mit der Lucia di Lammermoor eröffnet, worin die Turchi und Bassist Smitter (auch Componist) die Palme davon trugen; Tenor Tettamanzi genügte. Die nie mehr gegebene Rossini'sche Oper Bianca e Faliero, worin die Manzoni sang und Herr Smitter eine Arie von sich einlegte, erquickte gar wenig.

Casalmonferrato. Die Leser kennen bereits die zahlreichen Mailänder Brambilla-Sänger. Bassist Ulisse (der Impresario) ersetzte den im Nabucco erkrankten Bassisten Alberti in der Rolle des Zaccaria, wurde aber bald von Herrn Tozzoli abgelöst; seine Gattin, die Gazziello, sang die Fenena, die Prima Donna Mora die Abigaille, Herr Cappelli die Titelrolle, und Tenor Comolli die unbedeutende des Ismaele. Der im Ganzen bescheidene Applaus wurde etwas kräftiger in den nachher gegebenen Cantatrici Villane, am stärksten in der Lucrezia Borgia, Norma und im Barbiere.

Vercelli. Donizetti's Linda war hier zum ersten Male höchst willkommen. Die wackere Anfängerin Pecorini, vom Mailänder Conservatorium, die Brambilla (Gaetanina) als Pierotto, Tenor Borelli, Buffo Rossi und Bassist Benoich triumphirten insgesammt. In Verdi's Nabucco debutirte die Anfängerin Elvina Froger (eine Französin), die zu Hoffnungen berechtigt, und fand starke Aufmunterung; Tenor Landi (Alessandro, vom Mailänder Conservatorium) war in seiner unbedeutenden Rolle vortrefflich. In der Lucia sang abermals die Pecorini.

Montara. Hauptbelden in Donizetti's Belisario waren die Mongé und Tenor Personi, Beide von gar geringem Kaliber. Die Lanzi-Bruni und benannter gefielen darauf ungemein in Ricci's (Fed.) Prigioni di Edimburgo, worin die Mongé die Ida, und Herr Padovani den Tom sangen.

Novara. Verdi's Ernani mit dem Ehepaare Giunti, dem Tenor Liverani, Bassisten Rigo a cielo, was in der italieniseben Theatralsprache sagen will: Alles hat gefallen, Musik und Sänger, von welchen Letzteren benanntes Ehepaar freilich die besten waren. Sonderbarer Weise haben darauf Rossi's Monetarj falsi, worin die Giunti die alte Sinforosa so trefflich singt und spielt, im Ganzen wenig angezogen; die Buffopartie des Euticchio passte kaum für ihren Gatten, dem das Serio besser zusagt. Donizetti's Campanello fand mehr Gunst, und zuletzt war man auch mit Mercadante's Vestale nachsichtig.

Voghera. Die mehr im Auslande bekannte Forconi, Tenor Antonelli, Bassist Bonafous waren die Hauptpfeiler von Nicolai's Templario, und fanden natürlicher Weise den meisten Beifall, welcher der Comprimaria Bolich nur spärlich zufiel. Man wollte aber etwas Heiteres und gab sehr bald den carissimo Barbiere di Siviglia, worin die Forconi eine köstliche Rosina, Bonafous ein wackerer Figaro und Profeti ein willkommener Don Bartolo war.

Genua. Die Musik von Verdi's Giovanna d'Arco wurde höchst langweilig befunden; die Cuzzani, Tenor Labocetta und Bassist Ronconi (Seb.) fanden kaum einigen Beifall. Das Theater wurde geschlossen, und am 10. Januar abermals mit Pacini's Saffo eröffnet, worin die Tedesco (eine hübsche Israelitin aus Mantua), die Mascheroni, Labocetta, und ein Bassist, der den unpäßlichen Ronconi ersetzte, wirkten. Die brave Tedesco trug die wichtige Titelrolle gut, aber etwas befangen vor, und die Oper erquickte überhaupt wenig. Viel weniger noch ergötzte Mercadante's Bravo, dessen Hauptsänger die Boccabadati, die Tedeseo, Tenor Biacchi (Titelrolle) und der französische Bassist Euzet waren; man fand allzuwenig Melodie und zu viel Lärm in der Oper. All' dieser Jammer hörte auf einmal auf, als am 7. Februar Donizetti's Lucrezia Borgia in die Scene ging, in der besonders die Boccabadati sich Ehre machte, und Labocetta mehr, als Ronconi, befriedigte.

Savona. Willkommen war hier Donizetti's Lucrezia Borgia, die Protagonistin Cella und Tenor Ferrari (Gaetano) die ausgezeichnetsten. Dasselbe gilt von Donizetti's Parisina mit dem Bassisten Massa, und dessen Rob. d'Evreux, worin auch die Malugani applandirt wurde.

Cagliari. Die einzige Fodor und Bassist Caliari retteten sich in Verdi's Ernani; für den Tenor Pompejano passte die Titelrolle nicht, Bassist Tati war nicht bei Stimme. Bald gab man Donizetti's Don Pasquale und Olivo e Pasquale, worin der Buffo Scheggi ausgezeichnet war, und Ricci's Prigioni di Edimburgo, in denen die Carlotta Maironi vom Mailänder Conservatorium die Rolle der Giovanna recht gut vortrug und Scheggi abermals der Bravste war. Zu seinem Benefiz wählte er den Barbiere di Siviglia.

Sassari eröffnete die Stagione ziemlich lau mit Donizetti's Marino Faliero. Die Titelrolle gab der Buffo Magrini! Battaglini, für den diese Rolle besser passte, wollte lieber die des Israele singen. Das Duett zwischen der Rutschmann und dem Tenor Rossi-Guerra gefiel am Meisten. Die Lucia di Lammermoor ging weit besser für die Prima Donna. Rossini's Turco in Italia verunglückte.

Die *Rutschmann* hatte im Februar ein ehrenvolles Benefiz mit reichlicher Einnahme und vielem Beifall; Blumensträusse, Blumenregen, viele Sonette und andere bei dergleichen Gelegenheiten üblichen Ehrenbezeugungen wurden hier noch mit einem beleuchteten Theater (zum ersten Male in Sassari) vermehrt. Eins der Gedichte war betitelt: Bellezza e Virtù; für eine deutsche Sängerin auf der Insel Sardinien aller Ehre werth.

(Fortsetzung folgt.)

Digitized by Google

Feuilleton.

Der Director des Prager Conservatoriums Herr *Joh. Fr. Kittl* hat für die Dedication seiner grossen Concert-Ouverture in C moll von der regierenden Herzogin von Parma, Maria Louise, die grosse goldene Medaille für Auszeichnung in Kunst und Wissenschaften erhalten.

Die S. 942, Jahrgang 1845, dieser Blätter erwähnte Verlosung zum Besten der Pariser Association des artistes musiciens hat erst jetzt stattgefunden. Es wurden 34 Gewinne verloost, darunter musikalische Instrumente, werthvolle Musikalien, Partituren, Bücher über Musik; der Ertrag überschreitet die Summe von 15,000 Franken. Nächsten Jahr wird eine ähnliche Verloosung stattfinden, wozu verschiedene Componisten, Verleger, Instrumentmacher u. s. w. bereits Geschenke versprochen haben.

Hubert, der Nachfolger des bekannten *Wilhem*, des Erfinders eines neuen Unterrichtssystems im Volksgesange, hat in Paris einen unentgeltlichen Cursus zur Bildung von Musiklehrern nach *Wilhem's* Methode eröffnet. Der Lehrgang dauert einen Monat, wöchentlich finden drei Lectionen Statt.

Der Kammerherr und Justizrath *von Oertzen* in Strelitz ist zum Generaldirector der dortigen Kirchenmusik ernannt worden; die letztere soll nach dem Maassstabe der Berliner Dommusik eingerichtet werden. — Der bekannte Componist *Niedermeyer* in Paris hat den Orden der französischen Ehrenlegion erhalten. — *Vieuxtemps* ist vom Kaiser von Russland zum ersten Solospieler und Concertmeister mit 3000 Thlr. jährlichem Gehalt und dreimonatlichem Urlaub ernannt worden. — Die auf dem Leipziger Conservatorium gebildete Sängerin Fräul. *Anton* hat eine Anstellung am Theater zu Lübeck angenommen.

Das Pianoforte, das *Beethoven* von dem englischen Pianoforte-Dichter des Altertums betreffenden Beobachtungen. Ein Anhang „über die Aufführung der griechischen Gesange," in practischer und populärer Weise abgefasst, ist geeignet, diese Schrift auch einem weiteren Kreise von Lesern zu empfehlen.

Aufnahme von Zöglingen
in die Instrumentalschule des Prager Conservatoriums.

Die Aufnahme erfolgt im Laufe dieses Sommers, und zwar für folgende Instrumente: Violine, Violoncell, Contrabass, Flöte, Hoboe, Clarinette, Fagott, Waldhorn, Trompete und Posaune.

Der Lehrcurs dauert sechs Jahre und der Unterricht umfasst, nebst einem der genannten Instrumente, auch noch die Theorie der Musik und die zur allgemeinen Bildung nöthigen Literärgegenstände.

Anmerk. Dieser gesammte Unterricht wird allen Inländern unentgeltlich ertheilt. Ausländer haben ein jährliches Schulgeld von 30 Fl. Conv.-M. in halbjährigen Anticipatraten zu entrichten.

Nähere Auskünfte über die Einrichtung der Instrumentalschule und die Erfordernisse zur Aufnahme in dieselbe können mündlich oder mittelst frankirter Briefe bei dem Institutsdirector Herrn *Joh. Friedr. Kittl* (Altstadt Nr. 968) oder bei dem Institutsaufseher Herrn Professor *Anton Eiser* (Altstadt Nr. 234) eingeholt werden.

Prag, im Monat März 1846.

Von der Direction des Vereines zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen.

Ankündigungen.

So eben erschien bei **G. Wilh. Körner** in Erfurt und Langensalza:

Musikalische Ehrenlese. Eine Auswahl der besten und effectvollsten Orgelfuge, herausgegeben von *G. Wilh. Körner*. 8 Bände. à ⅔ Thlr.

Neues Orgeljournal. Auswahl von Compositionen aller Art für die Orgel älterer und neuerer Zeit. II. 4 Thlr.

Postludienbuch. II. 3 Thlr.

Orgelfreund. VIII. 4 Thlr.

Fischer, M. G., Evangelisches Choralmelodiencabuch, vierstimmig ausgesetzt, mit Vor- und Zwischenspielen für die Orgel. Zweite vermehrte und verbesserte Ausgabe. Vollständig 4 Thlr.

Bei **Henry & Cohen** in Bonn ist so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Die Wahrheit

über den Rhythmus in den Gesängen der alten Griechen.

Von

Friedrich Heimsoeth.

Nebst einem Anhange über die Aufführung der griechischen Gesänge.

Preis 12 Sgr.

In dieser Schrift wird das bisherige Räthsel über den Rhythmus in den Kunstgesängen der alten Griechen in kurzer, aber erschöpfender Behandlung vollständig aufgeklärt, so dass jeder Philolog einen sicheren Haltpunct gewinnt für alle rhythmischen, die

Der Kammerton der verstorbenen Frau *Fanny Schindelmeisser* (s. d. Bl., S. 200) wird von der Tochter derselben fortgesetzt; das Jahresgehalt, welches der Ersteren angesetzt war, geht unter denselben Bestimmungen auf die Letztere über. Der testamentarischen Anordnung der Verstorbenen gemäss wird mit dem Institute noch eine besondere Classe zur Ausbildung von Musiklehrerinnen in Provinzialstädten verbunden.

Das neue Theater Montpensier in Paris kommt nun wirklich zur Ausführung; das Niederreissen der Häuser, auf deren Stelle es gebaut wird, hat bereits begonnen. Am 15. October soll es fertig sein und mit *Alex. Dumas'* „Grafen von Montecristo" (in zehn Abtheilungen und zweitägiger Vorstellung) eröffnet werden. Dann folgt *Dumas'* Caligula mit Chören von *Hector Berlioz* und *Félicien David*. Uebrigens ist *Dumas* weder Eigenthümer noch Director des neuen Theaters; er hat das Privilegium dazu erhalten und es für 200,000 Franken an eine Actiengesellschaft verkauft.

In Strassburg gibt jetzt eine deutsche Operagesellschaft unter Leitung des Directors vom Mainzer Stadttheater, *Löwe*, Opernvorstellungen, welche ausserordentlichen Beifall finden. Namentlich gefällt *Chrudimsky* vom Frankfurter Theater.

Die musikalische Lehranstalt der verstorbenen Frau *Fanny Schindelmeisser* (s. d. Bl., S. 200) wird von der Tochter derselben fortgesetzt; das Jahresgehalt, welches der Ersteren angesetzt war, geht unter denselben Bestimmungen auf die Letztere über. Der testamentarischen Anordnung der Verstorbenen gemäss wird mit dem Institute noch eine besondere Classe zur Ausbildung von Musiklehrerinnen in Provinzialstädten verbunden.

Das neue Theater Montpensier in Paris kommt nun wirklich zur Ausführung; das Niederreissen der Häuser, auf deren Stelle es gebaut wird, hat bereits begonnen. Am 15. October soll es fertig sein und mit *Alex. Dumas'* „Grafen von Montecristo" (in zehn Abtheilungen und zweitägiger Vorstellung) eröffnet werden. Dann folgt *Dumas'* Caligula mit Chören von *Hector Berlioz* und *Félicien David*. Uebrigens ist *Dumas* weder Eigenthümer noch Director des neuen Theaters; er hat das Privilegium dazu erhalten und es für 200,000 Franken an eine Actiengesellschaft verkauft.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Juni. **Nr. 22.** 1846.

Inhalt: Stimmen des Auslandes über deutsche Tondichter. — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Berlin. Aus Prag. (Fortsetzung.) Carneval- und Fastenopera u. s. w. in Italien. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Stimmen des Auslandes über deutsche Tondichter.

I. Ueber *Carl Maria v. Weber*, von *Fétis.*

Wenige Künstler haben so eigenthümliche Schicksale gehabt, als *Weber*. Die Natur hatte ihn mit einem ganz individuellen Genie und mit originellen Fähigkeiten begabt, welche ihm frühzeitig eine ausgezeichnete Stellung hätten anweisen müssen; und doch ist ein grosser Theil seines Lebens wo nicht in der Dunkelheit, doch in einer Verlassenheit vorübergegangen, die ihn lange Zeit unglücklich gemacht hat. Und doch war nicht das Publicum allein an dieser Verlassenheit Schuld, worin der Componist des Freischützen seine Jugend in fruchtlosen Anstrengungen erschöpfte; er selbst hatte sich verkannt.

Als Schüler des Abtes *Vogler*, welcher kein Genie war und doch nach dem unabhängigen Gange der Originalität strebte, hatte er gelernt, die Meinung der Menge bis zu einem gewissen Grade zu verachten und an ihren Verkehrtheiten die satyrischen Anlagen seines Geistes zu üben. Zugleich aber fehlte es ihm an Kühnheit, seinen künstlerischen Beruf zu erfüllen. Seine schwache Leibesbeschaffenheit, seine schwankende Gesundheit zwang ihn zu mehr oder minder langer Ruhe, und bisweilen tauchte während solcher Mussestunden der Gedanke in ihm auf, der Musik ganz zu entsagen. Die Lithographie, deren Erfinder er sich nannte, hatte ihn zu *Sennefelder's* Nebenbuhler gemacht; fast ein Jahr lang wurde sie ihm zur ernsten Beschäftigung, und in dieser Zeit erinnerte er sich kaum daran, dass er Tonkünstler war. Unzufrieden mit der Lithographie, wie mit Allem, kehrte er dann zu seiner ersten Bestimmung zurück und nahm seine Studien wieder auf.

Carl Maria v. Weber war noch jung, als sein Name zum ersten Male in der musikalischen Welt erscholl; aber anfangs machte er sich nur als Pianofortevirtuos bemerklich, denn seine ersten Compositionen liessen den Flug, den sein Genie später nehmen sollte, noch nicht errathen. Der Gang seiner Ideen war unbestimmt, seine Pläne nicht fest; er suchte sich selbst, und durch seine Gedanken wenig befriedigt, träumte er von einer seinem Seelenzustande analogen Musik — von einer Musik, die er ganz ideal, unabhängig, selbst phantastisch, besonders aber originell haben wollte. Denn mit Ausnahme seiner frühesten Periode, wo er sich der Nachahmung hingab, verzehrte sich seine ganze Lebensthätigkeit in dem Streben nach jener Originalität, welche für jeden Componisten den Gegenstand des heissesten Wunsches bildet, womit aber die Natur sehr sparsam ist.

Weber hat alle seine Gemüthsbewegungen in seinem „Tonkünstlers Leben," dem bedeutendsten unter seinen hinterlassenen Werken, zu schildern beabsichtigt. Der junge Musiker (unter welchem er sich selbst darstellt), ein Enthusiast für seine Kunst, glaubt das Gute zu erkennen, er hofft es zu erreichen, und doch ist er mit seinem Werke nie zufrieden. Bisweilen verfällt er in Muthlosigkeit, zweifelt an seinem Talent, ja an seinem Beruf, und zieht fast die Wirklichkeit der Kunst selbst in Frage. So anziehend aber auch die Schilderung dieser unbestimmten Träumerei, die der eigenthümliche Character *Weber's* ist, sein mag, so sieht man doch gleich von vorn herein, dass der Gesichtskreis seiner Beobachtungen zu eng ist; es fehlte ihm an einer ausgedehnteren Welt, um alle die sittlichen Zustände wahrzunehmen, worin sich der Künstler befinden kann. Hätte er in Frankreich gelebt, so würde er in seiner Jugend wohl ebenfalls jenen Wechsel von Hoffnung und Niedergeschlagenheit, der von einem werdenden Talente unzertrennlich ist, empfunden haben; er hätte aber auch, an sich oder an Anderen, bemerkt, dass man sich bei fortschreitendem Alter weniger mit seinem Genie, als mit seinem Zustande beschäftigt. Denn in unserem civilisirten Leben hat das Durchkreuzen der Interessen und der Eigenliebe zur Folge, dass jeder Künstler, der einen Ruf zu erwerben oder zu bewahren, Reichthümer zu erlangen oder den Ehrgeiz zu befriedigen hat, unmerklich zurückgeht und zuletzt nicht mehr er selbst ist. Uebrigens vereinigt sich im reiferen Alter Alles, um dem Zeugnisse des Bewusstseins das Zeugniss der Meinungen der Gesellschaft unterzuschieben. Die Letztere bewilligt vermöge eines eigenthümlichen Irrthums eine hingebende Bewunderung nur Denjenigen, welche sie nicht mehr verdienen; sie addirt die Talente der Jugend, die sie oftmals verkannt hat, mit den Auszeichnungen und den Ehren des Alters und überredet sich, dass die dem früher vorhanden gewesenen Talente zugestandenen Belohnungen ein Beweis für das jetzt noch vorhandene Talent sind.

Der arme *Weber* hatte nie Gelegenheit, das Alles zu beobachten; stets eine Beute des Bedürfnisses, der Unruhe über seine Zukunft, der Sorgen für seine Familie, konnte er nicht aus dem engen Kreise heraus, in

Digitized by Google

den ihn das Schicksal gebannt hatte, um sich auf einen weiteren Schauplatz zu stellen. Dies war unstreitig gut, weil er dabei unmerklich die originellen Eigenschaften, die er der Natur verdankte und die ihm die Welt vielleicht verdorben hätte, bewahren oder vielmehr entwickeln konnte.

Einige ohne Erfolg aufgeführte Opern und viele von den Musikliebhabern kalt aufgenommene Instrumentalstücke — das waren zu Anfange des Jahres 1813 *Weber's* Werke; das Alles hatte ihm nur einen zweideutigen künstlerischen Ruf verschafft. Seine bis dahin erschienenen Pianoforteconcerte und Sonaten waren schlecht gegangen, und die Verleger beten vor den neuen Werken, die er ihnen anbot, zurück. Ein unvermutheter Umstand zog den Componisten aus dieser Stellung, für die er nicht geschaffen war: es war die Erhebung Deutschlands gegen die französische Herrschaft nach dem Unglücke in Russland. Es kam darauf an, den Muth der Jugend zu entflammen, sie im Namen des Vaterlandes unter die Waffen zu rufen und sie durch Freiheitsgesänge für den Kampf zu begeistern. *Weber* schrieb die Melodieen dieser Gesänge, und hier entwickelte er die ganze Kraft seines Genie's. Nicht, als ob seine früheren Schöpfungen ohne Verdienst gewesen wären; aber in seinen Liedern für den „heiligen Krieg," wie man den Kampf gegen *Napoleon's* Despotismus nannte, zeigte sich das individuelle Wesen seines Geistes zum ersten Male. Jetzt begann Deutschland den genialen Mann zu begreifen, der sich ihm bisher noch nicht entschleiert hatte, und der Erfolg des Freischützen war vorbereitet.

Diese originelle Tonschöpfung erschien nicht lange darauf; unbeschreiblich ist die Begeisterung, die sie in ganz Deutschland erweckte. Es gibt wohl kein bedeutenderes Dorf, wo der Freischütz nicht, so gut oder schlecht es ging, aufgeführt worden wäre. Das Siegel der schöpferischen Thätigkeit war ihm aufgedrückt — die Deutschen verkannten das nicht, sie fühlten, dass in dieser Musik eine dramatische Kraft, eine Neuheit der Formen lag, die seit *Mozart* nicht dagewesen war. Diese neuen Formen fanden sich in Melodie wie in Harmonie, und in dem ganzen Systeme der Instrumentation. Der Rhythmus ist der einzige Theil der Kunst, dem *Weber* nichts hinzugefügt hat, ähnlich hierin den meisten ausgezeichneten Tonkünstlern seit einem halben Jahrhundert. Es ist dies eine unerschöpfliche Mine, deren Ausbeutung kaum begonnen worden ist.

Die Erfindung wurde *Weber* nicht leicht, sie kostete ihm Arbeit, und die Composition einer Oper nahm ihm viel Zeit weg. Deshalb drückt er auch in einem Briefe sein Erstaunen über die ihm gemachte Zumuthung aus, den Oberon für das Coventgarden-Theater in sechs Monaten zu schreiben. Nicht weniger, als ein Jahr, brauchte er zur Abfassung seiner grossen Werke. Diese Schwierigkeit der Inspiration zeigte sich besonders, wenn er auf seine Melodieen sann; er gesteht dies ebenfalls selbst in einem Briefe. Und doch zeichnen sich die Melodieen, die er fand, durch ihre Originalität aus, nur fehlt ihnen oft in der Form die Natürlichkeit. Man bemerkt darin bisweilen gewisse Wendungen, die eine peinliche und langsame Arbeit verrathen, und manchmal scheint es, als ob dabei der Harmonie, die den Gesang begleiten sollte, ein Opfer gebracht wäre. Daher ist im Allgemeinen die Musik zum Freischützen, zur Euryanthe, zum Oberon schwer zu singen, namentlich für französische Darsteller. Italienische Sänger würden nicht einmal begreifen, dass eine solche Musik für eine Singstimme berechnet sei.

Nichts desto weniger ist es wirkliche Melodie, und enthält selbst Reiz; aber diese Melodie ist harmonisch; sie enthüllt an und für sich selbst noch keinen vollständigen Sinn; erst durch die Harmonie erhält sie ihre wahre Bedeutung. Bisweilen ist ihr sogar die Wirksamkeit der Instrumentation unentbehrlich. So zeigt sich die unbestimmte und köstliche Träumerei in der Einleitung zu Agathen's grosser Arie nicht in dem Character der von der Harmonie begleiteten Melodie; zu dem Character, den *Weber* beiden geben wollte, gehört wesentlich der sonore Klang der Geigen und Bratschen, die er dazu geschrieben hat. Man begleite diese Arie am Pianoforte, und man wird das Cantabile kaum für dasselbe halten, das man auf der Bühne gehört hat. Ich darf wohl voraussetzen, dass man mich glauben wird, ich wolle durch diese Bemerkungen *Weber's* Verdienst in seiner Art und Weise, die Melodie aufzufassen, herabsetzen; ich wollte nur auf einen Umstand hinweisen, der mir für die Würdigung seines Talentes von Wichtigkeit zu sein scheint.

Man hat dem Componisten des Freischützen vorgeworfen, er verfalle in Trivialität, wenn er in seiner Melodie natürlich sein wolle. Diese Kritik bezieht sich wahrscheinlich auf den Jägerchor im dritten Aufzoge; sie scheint mir aber ungerecht zu sein. Das Passende einer Melodie steht immer im Verhältnisse zu dem Gegenstande, auf den sie angewendet wird; und passend, das kann man wohl nicht bestreiten, ist sie in dem fraglichen Falle gewiss. Die Ausführung ist es, die solchen natürlichen und einfachen Stücken oftmals Schaden thut und ihnen den Anschein der Trivialität gibt.

Weber's Harmonie ist nicht immer gut geschrieben; man findet darin bisweilen die verwickelte Manier der *Vogler*'schen Schule; aber sie ist stets bedeutsam, anziehend, und namentlich schmiegt sie sich auf bewundernswürdige Weise dem Character der Scene und den Leidenschaften der gerade handelnden Personen an. In der wilden Jagd des zweiten Aufzuges ist die Harmonie eine Schöpfung der ergreifendsten Originalität. Die ganze Scene ist mit einer Kraft dargestellt, der, ausser dem letzten Aufzuge des Don Juan, von früheren Compositionen nichts an die Seite gesetzt werden kann. Diese Fähigkeit des *Weber*'schen Genie's, die von der fraglichen Situation erforderte Harmonieart zu erfassen, zeigt sich auch mit seltenem Glücke in mehreren Stücken aus Oberon. Es liegt da etwas Feenhaftes in dem Character der Musik, und die Harmonie übt auf einige Sätze einen unverkennbaren Einfluss aus.

Ich habe schon bemerkt, dass die Wirkung der Instrumentation in *Weber's* Musik fast immer in vollkommener Analogie zur Melodie und Harmonie steht. Diese von der Kritik wohl noch wenig hervorgehobene Eigenschaft ist eine der seltensten; man weiss, dass die meisten Tonkünstler nur nach hergebrachten, unablässig wie-

Digitized by Google

derkehrenden Combinationen instrumentiren. Einige Effecte, wie der Gebrauch der Clarinette als Schalmei, der Flöte in den tiefen Tönen, der Leere, die sich bisweilen zwischen den tiefen und hohen Partieen findet, sind *Weber's* Erfindung. Viele haben sich seitdem dieser Effecte bemächtigt, Wenige haben sie gut angewendet.

Obwohl sich also in *Weber's* Styl einige nicht unbedeutende Mängel bezeichnen lassen, so ist doch nicht zu leugnen, dass er viel Neues gefunden hat und dass er mit wahrhaft dramatischem Genie begabt war. Nach zwanzig Jahren erregt der Freischütz in Deutschland noch dieselbe Bewunderung, wie in den ersten Tagen, und man darf annehmen, dass die Verehrung, welche dieser eigenthümlichen Composition gewidmet worden ist, noch lange fortdauern wird.

(Wird fortgesetzt.)

Recensionen.

Grosse Sonate für Pianoforte, componirt und Seiner königl. Hoheit, dem regierenden Herzoge von Mecklenburg-Strelitz gewidmet von *A. B. Marx*. Op. 16. Leipzig, bei Siegel und Stoll. Preis 1½ Thlr.

Der geehrte Verfasser, welcher als musikalischer Theoretiker schon längst einen so hell strahlenden Namen gewonnen, hat seit einigen Jahren angefangen, sich auch auf dem Gebiete der schaffenden Musik mit einem Gewichte, einer Tüchtigkeit, Kraft und Vielseitigkeit geltend zu machen, wie das wohl nur in äusserst seltenen Fällen bei eminenten Autoren im theoretischen Fache vorgekommen sein mag. Auf das Oratorium Mose, von welchem aus, wenn man es erst recht erkannt und würdigen gelernt haben wird, man eine neue Epoche für diesen mächtigen Kunstzweig datiren wird, hat er bereits wieder eine ganze Reihe von mehr oder weniger umfangreichen Compositionen der verschiedensten Art, theils für Gesang, theils für das Pianoforte, folgen lassen, und hier haben wir eine Sonate anzuzeiger, welche wir seinen werthvollsten Compositionen an die Seite stellen müssen. Sie ist in der That eine grosse, wenn auch nicht im Betreff der Schwierigkeiten, welche dem Spieler geboten werden und diese sind, vom Standpuncte des gegenwärtigen Clavierspieles aus betrachtet, sehr mässig), doch in Betref des poetischen Gehaltes und Gewichtes. Man kann bekanntlich auch in der Musik, wie in der Sprache, mit Vielem (bei Aufwand von grossen, blendenden Mitteln) blutwenig sagen. Hier ist das Gegentheil der Fall. Diese Sonate ist nicht, wie gar manche andere, für die Finger, sondern für Geist und Herz geschrieben. Sie tritt an das Gemüth heran, wie ein Stück aus dem Leben vol' Leben — und gibt vielleicht Erlebnisse des Verfassers selbst. Sogleich die Introduction tritt bedeutungsvoll auf, wie eine schwere, ernste Frage an das Schicksal Im ersten Hauptsatze gibt es ein leidenschaftliches Drängen und Treiben, Ringen und Kämpfen, voll Resignation, dem wohl das Leben aufgehört hat als der Güter höchstes zu gelten. Es winken höhere Sterne. Im schönen, gesangreichen Adagio senkt sich Friede herniedrer — aber er hat wohl kaum noch eine bleibende Wohnung gefunden. Das Prestissimo possibile (Scherzoform) bringt neue Stacheln — aber der heilende Balsam scheint schon gefunden. Im letzten Satze tönt's wie Siegesjubel. Das düster gefärbte E moll des ersten Satzes ist ein helles, freudiges Dur geworden. — Vom technischen Standpuncte aus die Sache betrachtend, müssen wir indess den drei ersten Sätzen vor dem letzten den Vorrang zusprechen. Der letzte Satz erscheint mehr als ein freier, schwungreicher, poetischer Erguss, als auf Entwickelung tieferer Technik in der Composition angelegt — und wir glauben zu verstehen, weshalb der geistvolle Autor das gerade so und nicht anders gewollt hat, und scheiden von ihm mit herzlichem Danke für dieses aufrichtige, warme, durchaus klare und kerngesunde Werk.

Nachtfalter für das Pianoforte von *Gustav Flügel*. Op. 14. Leipzig, bei Whistling. Preis ⅔ Thlr.

Diese theils sehr schönen, theils gar wundersamen und originellen Tondichtungen für das Pianoforte führen ihren Namen nicht ohne Grund. Sie gehören zu den trefflichsten Pianofortepoesieen, die wir kennen. Sogleich Nr. 1: „Stille Frage" wird dem Verfasser alle Herzen zuführen. In Nr. 2 ist „Das Heimweh" gut getroffen. Nr. 3 „Grille" könnte nicht grillenfängerischer, launischer und wetterwendischer sein. Nr. 4 „Lied" ist schön gesungen. Nr. 5 „Mondschein" ist köstlich — so schön, so zauberisch, wie eine stille ruhige Mondnacht im Blüthenmai. Der Verfasser hat sich in der That hier als ächter Tondichter bewährt — und wenn die Flügel seiner Phantasie so kräftig und frisch fortschlagen, wie in seinen ersten Werken, dürfte Stettin bald in ihm eine zweite musikalische Notabilität aufzuweisen haben. Die hier vorliegenden Compositionen verlangen zum Theil einen tüchtigen Spieler aus neuester Schule.

Schmolke und Bakel. Komische Oper in einem Act, frei nach *Langbein's* Gedicht bearbeitet von *W. A. Wohlbrück*. Musik von *Eduard Tauwitz*. Clavierauszug vom Componisten. Breslau, bei Leuckart. Pr. 2½ Thlr.

Es ist dem Referenten in der That rein unbegreiflich, wie sich der Bearbeiter des Textes dieser sogenannten komischen Oper, die wir höchstens als Farce oder Burleske vom niedrigsten und widrigsten Genre gelten lassen können, an diesem jämmerlichsten und unwürdigsten aller Operustoffe vergreifen, wie der talentvolle Componist seine melodische Grazie an solch ein Textbuch verschwenden und seine Perlen, hier recht im eigentlichen Sinne des Wortes, vor die Säue werfen (denn ein Theil der Oper spielt ja in der That — im Schweinestall), und wie endlich Beide, Bearbeiter des Textes und Componist, den guten Deutschen eine so arge Verwilderung des Geschmackes zutrauen konnten, um ihnen ein solches Gericht von kandirter *Asa foetida* aufzutischen. Wir wollen nicht unsere Leser mit einer ausführlichen Erörterung des Textbuches behelligen. Es ist in der That unter aller Kritik. Wie sollte auch aus einem solchen Stoffe, wie der bekannte Langbein'sche Schwank,

Digitized by Google

der, Gott sei Dank! ohnehin schon zu den längst verlebten Dingen gehört, sich ein nur einigermaassen erträglicher Operntext zurecht schnitzen lassen!

Jammerschade ist es um die in der That sehr artige Musik. Hätte der Componist dieses Melodieenzauber, in welchem ihn schwerlich einer der jetzt lebenden Opern-componisten übertreffen wird, an ein nur einigermaassen würdiges Buch verwendet — er würde damit sicherlich Glück, vielleicht grosses Glück gemacht haben; so aber müssen wir, zur Ehre Deutschlands, sehr darum zweifeln, dass irgend ein anständiges Theater diese von Gemeinheiten, Plattituden, den verbrauchtesten Späßen und den wohlfeilsten Eckensteherwitzen wimmelnde Operette zur Aufführung annehmen wird. — Damit aber die Musik doch nicht ganz verloren gehe, rathen wir dem Componisten, seine anmuthigen Melodieen zu Tänzen zu verarbeiten oder einen dazu geeigneten Theil der Operette ohne Text, als Clavier- oder Orchesterarrangement, herauszugeben. 10.

Nachrichten.

Berlin. Mit dem 1. Mai ist die Oper hier gänzlich verstummt, sowohl die deutsche des königlichen, als die italienische des Königsstädter Theaters. Die deutsche schloss mit *Donizetti* (Regimentstochter), die italienische mit *Rossini* (erster Act aus dem Barbier) und *Donizetti* (ein Act von Don Pasquale und ein Act von Lucrezia). Damit der Schluss der deutschen Oper, deren Personal für den Monat Mai beurlaubt ist, doch irgend etwas Deutsches an sich trage, spielte man vor der Regimentstochter die Ouverture aus *Mozart's* Zauberflöte und stellte eine Scene aus diesem Meisterwerke, in der ein Wiener Tenorist, Herr *Reichhardt* vom k. k. Kärnthnerthortheater mitwirkte, im Costüme dar.

Kurz nach dem Abgange der vielgefeierten *Jenny Lind* gastirte Fräul. *Walter* vom k. k. Operntheater nächst dem Kärthnerthor zu Wien. Die hiesige Stadtkritik hatte natürlich nichts Bequemeres zu thun, als Fräul. *Walter* sofort mit *Jenny Lind* zu vergleichen, wobei denn natürlich Erstere in einen wahrhaft unterweltlichen Schatten zu stehen kam. Fräul. *Walter* ist freilich keine *Lind*, und wird schwerlich je eine Sängerin und Darstellerin ersten Ranges werden, allein warum nun sofort zu dem kindisch-bequemen Mittel der Parallele greifen! — Fräulein *Walter* sang nach der *Lind* einige Rollen, z. B. Valentine, Lucrezia Borgia, Romeo, mit einem sogenannten Succès d'estime, und der Wunsch, sie als Prima Donna für die königl. Oper engagirt zu sehen, wurde keineswegs laut; noch weniger aber befriedigte ein Herr *Eberius* aus Wiesbaden, der, Gott weiss durch welche wunderliche Constellationen, dazu gelangte, den Gennaro zu singen. Ein anderer Tenor, der obengenannte Herr *Reichhardt* aus Wien, machte mehr Glück, und mit Recht. Herr *Reichhardt* ist jung, besitzt eine angenehme äusserliche Persönlichkeit und eine noch angenehmere, wenn gleich keine heroische Stimme, die er bereits bis zu einem in Deutschland seltenen Grade, namentlich für die Coloratur, ausgebildet hat. Nach den Ferien der königl. Oper wird Herr *Reichhardt* weiter, und mit ihm zugleich eine junge Sängerin, Fräul. *Mathilde Helwig*, der von Wien aus ein vortheilhaftes Renommé vorausgeht, gastiren, wo wir dann über Beider Leistungen berichten werden.

Härtinger aus München, nächst *Tichatschek* der bedeutendste deutsche Tenor, hatte diesmal mit seinem Gastspiel hier viel Unglück. Kaum war er angelangt, so verstauchte sich die *Lind* den Fuss und musste wochenlang das Zimmer hüten, wodurch *Härtinger* nicht dazu gelangte, im Robert und den Hugenotten zu singen. Als die *Lind* genesen war, ward *Härtinger* krank, und als er wieder gesund wurde, war die *Lind* abgereist. Auch nicht eine seiner Forcerollen konnte der brave Tenor singen, und zum Schlusse wurde selbst der Otello durch die Missgunst des Zufalls in Stradella verwandelt, mit welcher Rolle *Härtinger* auch sein diesmaliges Gastspiel begann. Es wird von allen Opernfreunden beklagt und getadelt, dass Herr *v. Küstner* den trefflichen *Härtinger* nicht im Jahre 1842, wo er zum ersten Male in Berlin und mit entschiedenem Erfolge gastirte, für die königl. Oper engagirt hat, wodurch dieses Institut der noch immer drückenden Sorge und Verlegenheit überhoben wäre. Nach *Härtinger* hat kein hier gastirender Tenor entschieden gefallen.

Gegen den Schluss der Stagione unserer italienischen Oper erschien nach der grandiosen *Alboni* der berühmte *Tamburini* als Gast. Dass Sign. *Tamburini* kein Jüngling mehr ist, sondern seit länger als einem Vierteljahrhunderte als eine Zierde der italienischen Opernbühne in den ersten Weltstädten Europa's gegläuzt hat, ist männiglich bekannt. Er gehört jetzt zu jenen interessanten Vocalruinen, die wir seit dem Bestehen der italienischen Oper im Königsstädter Theater nach und nach erscheinen sahen: *Pasta*, *Rubini*, *Tamburini*. Seine Stimme ist mehr stumpfer, als die *Rubini's*, und für das getragene Cantabile in seriösen Opern beinahe unzulänglich; allein als darstellender Acteur übertrifft er seinen berühmten Tenorcollegen nicht nur bei Weitem, sondern er ist für Rollen, wie Barbiere, Malatesta (Don Pasquale), Conte Robinsone (Matrimonio), als ein vollendetes Muster aufzustellen. Ja wir sahen nie einen Schauspieler, weder der deutschen noch französischen Bühne, der es *Tamburini* im Genre der Frack-Chevaliers an Grazie, Esprit und Eleganz auch nur gleich, viel weniger zuvorthate. Im Buffogesang, im coloritten Styl und hitzsichtlich der Intonation wie der musikalischen Sicherheit überhaupt zählt *Tamburini* noch immer zu den Meistern ersten Ranges. *H. T.*

Prag. (Beschluss.) *Franz Liszt* hat, seit er das erste Mal bei uns war, eine neue Art von Concert erfunden — er spielt allein; er setzt sich an sein *Streicher*'sches Pianoforte und begeistert sein Publicum. Freilich kann das nur der geniale *Liszt*. Bei jedem Anderen würde ein solches Concert monoton, während man hier darüber erfreut ist, durch kein Intermezzo im Genusse seiner Kunst gestört zu werden. *Liszt* hat diesmal mit

Digitized by Google

steigender Theilnahme (das letzte Concert war das gefüllteste) und Enthusiasmus drei Concerte im Platteissaale gegeben, und zumal im zweiten das Gerücht auf die schönste Weise widerlegt, dass er an Kraft und Glanz verloren habe. Im Gegentheile hat er an Klarheit und Ruhe, wie bei der Production fremder Compositionen an voller Selbstverleugnung, gewonnen, was er im Vortrage der Sonate in F moll und des Andante mit Variationen von *Beethoven* bewies. *Liszt's* Genie blitzt zwar immer durch, doch folgt er dem alten Tondichter mit Treue nach. Desto grössere Freiheiten nahm er sich mit der „Aufforderung zum Tanze" von *C. M. v. Weber*, und auch die Arie mit Variationen von *Händel* würde man in dem eleganten Glanze, den er ihr mittheilte, kaum für ein Kind des vorigen Jahrhunderts gehalten haben. In der Mazurka und zumal in zwei Etuden von *Chopin* zeigte er, wie gross ein Genie in scheinbar kleinen Dingen werden kann. Die Paraphrase von *Kullak*, aus dem vierten Acte der Oper Don Sebastian von *Donizetti*, dürfte wohl, von einem Anderen vorgetragen, kaum denselben Effect machen. — Von seinen eigenen Compositionen und Transcriptionen hörten wir die Fantasieen über Don Juan, Puritaner, Robert der Teufel, und Norma (die erste und die ungarischen Nationalmelodieen erregten den grössten Fanatismus), Marche funèbre aus *Donizetti's* Don Sebastian, Ouverture aus Tell von *Rossini* — Hussitenlied — und die unendlich reizende Harmonie poétique. Das Ave Maria und den Erlkönig hatte der Künstler durch eine kühne Combination mit einander verschlungen, und gab es im ersten Concert als eine Nummer. Den Beifall zu schildern, das Hervorrufen zu zählen, ist bei *Liszt* eine unfruchtbare Arbeit.

In dem Osterconcerte der Tonkünstler-Gesellschaft zum Besten ihres Wittwen- und Waiseninstituts unter gefälliger Mitwirkung der Direction des ständischen Theaters, der Sophienacademie, des Cäcilienvereins, dreihundert an der Zahl, hörten wir zum ersten Male: „Mose," Oratorium aus den Worten der heiligen Schrift, in drei Abtheilungen, von *A. B. Marx* (1. Die Berufung. 2. Das Gericht. 3. Der Bund). Die erste Abtheilung des mit vielem Geschicke aus den Worten der Bibel zusammengestellten Textes schildert die Bedrückung des Volkes Israel unter der egyptischen Tyrannei; die Juden beten zum Himmel, die Egypter verhöhnen sie bei ihrem Götzenopfer. Da ruft Gott dem Moses, die Juden aus dem Lande zu führen. Zweite Abtheilung. Während des egyptischen Volksjubels flehen Moses und Aron fruchtlos zu Pharao, ihr Volk in die Wüste zu entlassen, die Egypter verhöhnen sie abermals. Der Nil verwandelt sich in Blut, die Königin bittet für die Israeliten, Pharao's Mutter warnt umsonst, bis die Empörung der Elemente die Egypter erschüttert und Pharao bewegt, die Juden zu entlassen, und der Uebergang durch das rothe Meer die Abtheilung schliesst. In der dritten werden die Empörer gegen Moses von der Hölle verschlungen, die Uebrigen flehen um Vergebung, und Gott schliesst durch Moses einen Bund mit ihnen. Diese flüchtige Uebersicht zeigt, welche dankbaren musikalischen Momente, welche frappanten Gegensätze der Text darbietet, und man erwartete von dem gelehrten Tonkünstler, der nicht allein Theoretiker im edelsten Sinne des Wortes ist, sondern auch schöpferische Kraft besitzt, ein bedeutendes und wirksames Tonwerk. Die erste Bezeichnung muss auch diesem Werke zugestanden werden, wenn er gleich in der zweiten Beziehung hinter der Erwartung zurückblieb. „Moses" muss als ein sprechendes Resultat des klaren Bewusstseins der Kunst eines ernsten Geistes anerkannt werden, das aber nur — wie manche Dramen — bei der Lecture der Partitur dem Kenner Bewunderung einzelner grossartiger Ideen und der complicirten Harmonie abzwingen wird; leider aber hat der Componist, indem er einzelne Stellen trefflich und mit der grössten Sorgfalt ausarbeitete, die Einheit des Ganzen vernachlässigt, wodurch die Wirkung auf den Zuhörer vernichtet wird. Manche Nummer, z. B. die Introduction, der Chor: „Es geht Gewalt über Recht!" so wie jener der dritten Abtheilung, mehrere Arien, zumal die für den am Besten bedachten Sopran, sind characteristisch gedacht und musterhaft durchgeführt, die Instrumentation der Recitative trefflich; doch geht der Componist in dem Bestreben, jedes Wort genau zu bezeichnen, offenbar zu weit, und man kann mit Recht sagen, die Totalität geht im Individuellen unter. Die Aufführung war in allen Theilen lobenswerth zu nennen. — Die Herren *Emminger* und *Strakaty* sind längst als ächte Virtuosen im classischen Gesange anerkannt, und die beiden Schülerinnen des Conservatoriums Dem. *Engst* und *Saukup* zeigten, dass sie in diesem Genre nicht minder, als im modernen Opergesange, heimisch sind.

Ein Professor *Jos. Carl Stigler* aus Wien gab auf dem Instrumente Polymelodicon, oder, wie er es nennt, dem neu verbesserten Acolodicon, welches mit Tasten wie ein Pianoforte, sechs Doppeloctaven und zwanzig Trompetenschallbechern versehen ist, die geöffnet täuschend ein Orchester von Blechinstrumenten nachahmen sollen, und zwar: decrescendo die Flöte, Clarinette, Oboe, Horn, Fagott, und pianissimo die menschliche Stimme, ein Concert im Platteissaale.

Zum Schlusse noch einige Worte über unsere Oper, welche sich eben im Zustande der Regeneration befindet. Die letzte neu in die Scene gesetzte Oper unter der *Stöger*'schen Direction war *Gluck's* „Iphigenia auf Tauris" zum Vortheile der Dem. *Grosser*, und auch nur die Benefizantin in der Titelrolle neu, die sie anständig und würdig durchführte, wenn gleich nach früheren Leistungen die romantische Oper mehr, als die antike, ihr eigentlicher Wirkungskreis zu sein scheint. Die Aufführung im Ganzen war eine ziemlich laue, im Besonderen waren die Chöre — wie gewöhnlich in guten Opern — schlecht. Das Theater war sehr schwach besucht. — Die letzte Vorstellung der alten Direction war ein Quodlibet, über welches ein Kunstbericht Nichts zu sagen hat. Vom Opernpersonale nahmen in derselben Dem. *Kirchberger*, Dem. *Schwarz* und Herr *Damcke* vom Publicum Abschied.

Herr *Hoffmann* eröffnete am Ostermontage die Bühne mit einem Festspiele: „Die Weihe der Kunst" und dem Drama: „Molière." Von dieser Vorstellung gehört in unser Bereich blos die sehr solid und geistreich gearbeitete Festouverture von Director *Küttl*. Der Musik im Fest-

Digitized by Google

spiele von Capellmeister *Skraup* war ein sehr beschränkter Wirkungskreis zugewiesen.

Die erste Oper war: „Die Montecchi und Capuletti," worin Dem. *Hey* als Romeo und Dem. *Würst* als Giulietta debutirten. Die Erstere besitzt eine kräftige, wenn auch nicht sehr umfangreiche Stimme, die besonders in den tiefen Tönen nicht vollkommen ansreichen wollte; doch war ihre Leistung durch Feuer im Gesang und Spiel eine recht lobenswerthe, was auch das Publicum durch reichen Beifall und Hervorruf anerkannte, obschon ein zuvor verbreitetes Gerücht, sie sei zum Ersatze für Dem. *Grosser* bestimmt, ihr im Publicum manchen Gegner aufgeregt hatte. Wenn nun gleich diese Erdichtung durch das neue Engagement der Dem. *Grosser* vollkommen widerlegt worden, war es doch für Dem. *Hey* sehr vortheilhaft, das erste Mal nicht in einer Partie jener beliebten Sängerin zu erscheinen. Die sehr junge und reizende Sängerin Dem. *Würst* war siebtlich heiser, und schien in hohem Grade am Lampenfieber zu leiden, so dass ihre Intonation zu schwanken begann und man nur aus einzelnen Stellen errathen konnte, sie habe eine reiche, edle Stimme. Dass die Befangenheit des Auftretens die wichtigere Ursache war, bezeugt der Umstand, dass ihr im dritten und vierten Acte Manches so glückte, dass sie hervorgerufen wurde. Ihr Spiel war anständig, und dürfte, wäre sie nicht so beklommen gewesen, ganz entsprechend gewesen sein. Herr *Emminger* (Tebaldo) war sehr bei Stimme; die bedeutend verstärkten Chöre gingen gut. — Die äussere Ausstattung war glänzend.

Für das Theatre paré am Vorabende des Geburtsfestes des Kaisers (bei festlicher Beleuchtung) war *Bellini's* „Norma" gewählt worden, und dessen ganze Einnahme ist von der Direction einer von dem Erzherzoge Landeschef zu bestimmenden Wohlthätigkeitsanstalt Prag's gewidmet worden. — An diesem Abende trat Mad. *Hoffmann* zum ersten Male als Adalgisa auf; doch können wir mit der Wahl dieser Partie durchaus nicht einverstanden sein, welche ihr eines Theils nicht recht in der Stimme zu liegen scheint, anderen Theils ihr zu wenig Gelegenheit gibt, ihre Virtuosität zu entfalten. Wir sahen Mad. *Hoffmann* in einem früheren Gastrollencyclus, dessen sich die Opernfreunde noch mit Vergnügen erinnern, und lernten dieses schöne, durch grosses Kunststudium gebildete Talent sowohl als Bravoursängerin, wie im dramatischen Gesange schätzen und lieben; desbalb hätten wir erwartet, sie als Königin in den „Hugenotten," als „Fidelio" oder „Nachtwandlerin" oder Adine im „Liebestrank" wieder zu begrüssen. Diesmal behauptete sie sich, trotz einer kleinen Heiserkeit, als tüchtige Künstlerin, doch ohne einen zündenden Eindruck zu machen. Dem. *Grosser* hatte ihren *beau jour* und wurde, trotz der Feier des Tages, allein mit Mad. *Hoffmann* verlangt. Herr *Bräuer* gab den Orovist, doch ohne darin Herrn *Kunz* zu ersetzen. Seine Stimme ist stark, doch nicht eben metallreich, und er wird lange fleissig studiren und Scala singen müssen, bevor er Herr über dieselbe wird. Herr *Emminger* schien sehr krank.

Zwei Localsängerinnen, die Dem. *Lingy* und *Schütz*, führte uns Herr *Hoffmann* in den beiden Possen: „Die Hammerschmiedin aus Steyermark" und „Der Talisman" vor, und Beide fanden Beifall. Dem. *Lingy* hat eine nicht sehr runde und volle, aber frische Stimme und eine für ihr Fach vollkommen ausreichende Coloratur. Dem. *Schütz* scheint besonders für den Vortrag von Liedern mit nationeller Färbung geeignet zu sein.

Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Mailand. Nie hat die herrliche und berühmte Scala im Carneval, der glänzendsten Jahresstagione, eine so traurige Figur gespielt, als im Jahre 1846. Sänger, Sängerinnen, Opern gab es zu Dutzenden, grosse und kleine Ballette wie gewöhnlich; aber das Ganze glich einer wahren Fiasco-Jagd; Manches blieb dabei auf der Stelle, Manches (Sänger und Tänzer) entschlüpfte und machte sich aus dem Staube; eine Quintessenz der Langeweile bildete das Uebrige. Hierbei ist es wohl rathsam, sich kurz zu fassen, grosse Virtuosenlisten zu vermeiden, und nur das Hauptsächlichste zu berichten. Zu den besseren, einheimischen und exotischen Sängern, insgesammt zweiten Ranges, gehörten: die Angri, Garcia, Scotta, Basso-Borio, Hayez, Abbadia, Bishop; die Tenore Sinico, Musich, Perelli, Masset, Labocetta; die Bassisten De Bassini, Beneventano, Rodas, Bouché, Euzet. — Rossini's Otello, als erste Carnevalsoper, worin Sinico (Protagonist) und die Hayez (Desdemona) die Hauptrollen hatten, machte Fiasco; die Hayez sang ihre Romanze gut. Sonntag Otello mit einem Supplement der unpässlichen Hayez. Pacini's an sich arme, hier erbärmlich zugestutzte Fidanzata Corsa, worin die in diesen Jahren zu Neapel als Prima Donna di primo ordine figurirende und stets gefeierte Bishop die Titelrolle, die Angri die Tenorpartie, die Herren Musich und Euzet sangen, fiel schrecklich durch; die kaum für musikalische Academieen taugende Bishop verliess Mailand auf der Stelle. Gleich darauf trug Donizetti's Maria di Roban einen respectablen Fiasco nach Hause. Die Scotta, die vorigen Frühling hier auf der Canobbiana zum ersten Male die Bühne mit einem grossen Furore betrat, darauf in Brescia minder gefiel, war in dieser Oper beinahe unkenntlich; Sinico und De Bassini vermochten nicht, die schon an sich wenig interessante Musik zu retten. Otello half einstweilen aus der Noth, und das bisher aufgereizte Publicum kehrte von den huten Aeusserungen seiner Unzufriedenheit (denn auch mit den Balletten ging es schlecht) zur Ruhe zurück. Bellini's Sonnambula, von der Garcia (die in den tiefst Tönen viel Aebnlichkeit mit ihrer Verwandten, der Malbran, hat) vorgetragen, machte abermals Fiasco. Bariton Beneventano taugte wenig für die Basspartie der Oper, die in der folgenden Vorstellung etwas besser, in der dritten wieder ärger ging. Donizetti's Anna Bolena, mit der Scotta, dem Tenor Musich und Bassisten Bouché, verunglückte gänzlich. Verdi's Nabucco erhielt sich kaum auf der Scene, weil De Bassini, der beliebteste von allen benannten Sängern, die Titelrolle vortrug; minder befriedigte die Garcia, und Rodas als Zaccaria. Im Ernani sang die aus Englang, Deutschland und Spanien zurückgekehrte Basso-

Digitized by Google

orio, eben so wie die Garcia Mezzosoprano; Beide erzwingen die höheren Chorden auf keine angenehme Weise; die Basso-Borio ist noch überdies, wiewohl sie im Auslande so sehr gefallen, keine vortreffliche Sängerin; Sinico war ein mittelmässiger Ernani. Die in Allem dreimal gegebene neue Oper *Estella di Murcia* von *Federico Ricci* mit den drei besseren Sängern der Stagione (Hayez, De Bassini, Sinico) hat wenig oder nichts Interessantes. Vom 11. bis 26. März wurde noch gegeben, mit keinem guten Erfolge: Mercadante's Bravo, worin die Calcagno die Rolle der Violetta von der unpässlichen Hayez übernehmen musste; die der Teodora passte für die Basso-Borio wenig. Der französische Tenor Masset, mit einer hübschen Stimme ohne vorzüglichen Gesang, musste noch den Vergleich mit Donzelli aushalten. Die Musik der Oper behagte auch nicht. Sangalli's vorigen Herbst zu Varese componirter Alboino unterlag demselben Schicksal des Bravo. Eine zuverlässige Autorität versicherte mich, dass die Aufführung dieses Alboino zu Varese und Mailand einer sehr reichen adeligen Person dahier bei 50,000 Mailänder Lire (ungefähr 25,000 Augsburger Gulden) gekostet habe. *De gustibus non est disputandum.* Wie viel gute Musik hätte man nicht für diese Summe hören können! — Nach diesem zehnten Opernfiasco wollte das Schicksal, dass Taglioni's Ballet, in diesem sogar die weltberühmte Tänzerin Taglioni, ebenfalls Fiasco machte, der aber die eilfte und letzte Oper der Stagione, *Azema di Granata*, nicht traf. Sie war neu von Maestro *Lauro Rossi* componirt, hat nichts Neues und Besonderes, dafür eine bedeutende Menge Reminiscenzen; aber im Ganzen Sangbares, Instrumentensoli, und weniger Lärm, als seine Collegen. Der erste Act insbesondere fand starken Beifall. Herr Rossi, Gatte der Sängerin Ober(meyer), componirt diesen Frühling eine Opera buffa für das Wiener Theater; er ist auch in dieser Musikgattung mehr zu Hause.

Claudio Bonoldi, aus Piacenza, vortheilhaft bekannter Tenor aus den guten Zeiten, seit mehreren Jahren in Mailand ansässig, starb verwichenen Februar, 62 Jahre alt. — Anfangs März starb ebenfalls *Giuseppe Pasta*, geboren zu Mailand, Gatte der hochberühmten *Giuditta*. Er sang kurze Zeit auf den Theatern, hatte eine schöne Tenorstimme, und muss wohl die 50 passirt haben.

Monza. Eine für dies reiche Städtchen bescheidene Gesellschaft: die Alessi, Granelni (Altistin), Tenor Carisio, Bassist Rossi-Corsi, Buffo Tasca, unterbleibt das hiesige, nicht sehr theaterlustige und daher meist wenig zahlreiche Publicum mit der Gemma di Vergy, Elisir d'amore und Barbiere di Siviglia, wofür sie oft mit reieblichem Beifall belohnt wurde.

Pavia hatte die Sordelli, die Altistin Lucchini, Tenor Spagliardi, Bariton Du Breul, Buffo Manari und den Bassisten Crotti, sämmtlich von schwachem Kaliber, war aber sowohl mit Donizetti's Linda als Rossi's Monetarj falsi (worin die Eugenia Tebaldi, eine Anfängerin, mitwirkte) ziemlich zufrieden. Rossini's Gazza ladra verunglückte.

Lodi. Die Lucia di Lammermoor und der Ernani, mit dem die Stagione begann und worin Herr Pignoli den Carlo sang, verfehlten ihre Wirkung keineswegs; am Besten ging es indessen Donizetti's Linda. Die brave Rebussini hielt sich wacker in der Titelrolle, die Pozzi war ein angenehmer Pierotto, Tenor Mecksa sang hübsch, Bassist Mazzotti gab znm zweiten Male den Buffo mit Erfolg und Herr Aquaroni den Marchese leidlich.

Crema. Verdi's Ernani eröffnete auch hier die Stagione. Die Barili, Tenor Lattnada, Bassist Gandini (vom Mailänder Conservatorium), Bariton Bozzani, die in dieser Oper ziemlich gefielen, erregten hierauf beinahe einen Fanatismo in Donizetti's Linda, worin Buffo Zambelli den Marchese und die Emilia Santolini den Pierotto sangen. Ricci's Chi dura vince hatte ebenfalls guten Erfolg.

Cremona. Ein Unglücksstern waltete im Carneval über diesem Theater. Wie konnten auch die Sara, die Riva, Tenor Sieuro und Bassist Pellegrini es wagen, Bellini's längst verschollene Straniera zu geben! Man liess die Oper nicht enden, schloss das Theater, versuchte aber am 10. Januar, es abermals mit derselben Oper zu öffnen, indem die Cresti die Riva, und Tenor Montresor Herrn Sicuro ablöste; allein der Sturm liess nicht nach. Man liess eiligst die Pixis aus Mailand kommen, um die von Pacini für sie zu Neapel componirte Saffo zu geben, engagirte auch Tenor Naudin, der hier bereits in derselben Oper gefiel; da aber auch in der Saffo der Sturm nicht anhörte, wurde auf obrigkeitlichen Befehl das Theater während der ganzen Stagione für die Oper geschlossen.

Diese Calamität wurde zum Theil durch die Violine verwischt. Der auch in Deutschland rühmlich bekannte Violinist *Bazzini* gab hier zwei Concerte mit Beifall, die er bereits mit Triumph in seiner Vaterstadt Brescia, in Bergamo, Mantua, Pavia und Parma gegeben. Er wollte anfänglich nach Frankreich und England gehen, allein er änderte seinen Plan, und wird dafür ganz Italien bereisen.

Auch ein blinder Violinist aus Crema, Namens *Giovanni Vailati*, erregte hier mit seinem angenehmen Spiele gewissermaassen Aufsehen.

Bergamo. Vielleicht um Mayr's Andenken zu feiern, gab man dessen Medea, eine seiner besten Opern, die Ausgezeichnetes und Classisches aufzuweisen hat; aber die heutige Welt verlangt etwas Anderes, als das Classische! Die Sebieroni-Nulli, ihr Gatte, Tenor Balestracci gehören indess nicht zu den sieben Weltwundern. Des Landsmannes Linda, worin die Tantalora den Pierotto und Buffo Rivarola den Marchese gaben, verunglückte bei theilweisem Applaus; desgleichen seine famöse Lucia. In der Sonnambula hat sich das Blatt gewendet. Die treffliche französische Harfenspielerin Bertucat, die auch die Prima Donna machte, Tenor Perelli, Bassist Donelli und die Tantalora wurden beklatscht, worauf man die Lucia mit der Bertucat wiederholte und das vorige Gaudium verdoppelt wurde.

☞ *Curiosa.* Nach der Belgique Musicale vom 12. März d. J. hat der im vorigen December hier verstorbene berühmte Capellmeister *Simon Mayr* die Leipziger Universität frequentirt, unter *Lenzi* in Bergamo die Composition studirt, die er unter *Bertini (sic)* zu Venedig fortgesetzt. Hierauf wurde er Chef d'orchestre des Prager Theaters, sodann Capellmeister in der Kathedralkirche zu Cöln am Rhein. Im Jahre 1802 wurde er nach Ber-

Digitized by Google

gamo berufen u. s. w. Wie eine musikalische Zeitung ihre armen Leser so zum Besten haben kann, ist unbegreiflich.

Breno und *Lovere*. In diesen beiden Marktflecken erfreute eine Gesellschaft Virtuosi die Bewohner mit Donizetti's Figlia del Reggimento und Ricci's Esposti.

Brescia. Donizetti's allerliebste Linda di Chamounix trug einen allerliebsten Fiasco davon. Die Ponti, die Gramaglia als Pierotto, der vom Bassisten zum Buffo übergetretene, längst fertige Maggiorotti als Marchese und Bassist Lovati konnten bei all' ihrem Wetteifer das Unheil nicht abwenden. Der Tenor verdarb Alles. Ein anderer, der ihn ersetzte, machte die Sache nicht besser, bis man den Tenor Fedor (Becker) engagirte und dem Uebel einigermaassen abhalf. Donizetti's Roberto d'Evreux, worin die Stradiot (eine Wienerin) mitwirkte, erlag zwar keinem superlativen, doch positiven Fiasco. Meyerbeer's Roberto il Diavolo endigte die Stagione nicht schlecht. Die Ponti und Herr Fedor waren wohl die Besten in der ganzen Gesellschaft.

Mantua. Verdi's Lombardi und das Ballet verunglückten, das Theater musste geschlossen werden. Sogar die schöne Assandri war in jener Vorstellung nicht dieselbe und gar nicht bei Stimme. Man suchte Tenor Poggi zu engagiren, der freilich der Assandri an Schönheit weit nachsteht, sie aber als Sänger weit übertrifft. Mit ihm gab man am 31. Januar Mercadante's Bravo, er selbst Titelrolle, die Boldrini = Teodora, die Assandri = Violetta, Bassist Mitrowich = Foscari und Tenor Pozzolini = Pisani. Es versteht sich, dass Poggi die Stagione rettete; er wurde auch jubelnd unzählige Male während und nach der Vorstellung auf die Scene gerufen. Nach ihm war die Boldrini (sie sind beide aus Bologna) die Begünstigste; ihr zunächst die Assandri; die Uebrigen verdarben nichts. Um Herrn Poggi einige Ruhe zu gönnen, musste man freilich dann und wann die Lombardi geben. Zuletzt debutirte noch die Enrichetta Nissen (eine Schwedin, die auch zu Paris und anderwärts auf dem Theater sang) in der Sonnambula mit ziemlichem Erfolge.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Berlioz gab am 24. April in Braunschweig ein sehr besuchtes Concert, worin seine Compositionen, namentlich die Sinfonie fantastique, eine enthusiastische Aufnahme fanden.

Bei einem Hofconcert in Madrid wurde von der Königin Isabelle, ihrem Oheim Francisco, ihrer Mutter und ihrem Stiefvater, dem Herzog von Rianzares, eine Anzahl *Haydn*'scher Musikstücke aufgeführt. Ausserdem sangen die Königin und ihr Oheim mehrere Opernarien.

Cohen's Faust (s. S. 327) ist in Paris neu, wie bereits vor einem Jahre, zur Aufführung gekommen (im Concert sämlich). Die Revue de Paris bemerkt darüber ganz trocken: *L'effet en a été satisfaisant pour lui et les partisans du genre fantastique raisonnable* (!).

Achtes und letztes Concert des Pariser Conservatoriums der Musik. Motette von *Leueur*: In media nocte (gesungen von *Dupont*) mit Chor; — Ouverture zu Leonore von *Beethoven*; — Symphonie in A dur von demselben; — Stücke aus *Gluck's* Armide (gesungen von Dem. *Maison*). — Diese Concerte haben nun zwanzehn Jahre bestanden: sie wurden 1827 von *Habeneck* begründet.

Das S. 263 erwähnte Concert in Paris zum Besten der Association des artistes musiciens hat auf glänzende Weise stattgefunden. Aufgeführt wurden: Symphonie von *Mozart*, C dur; — Ouverture zur Euryanthe von *Weber*; — Terzett aus *Méhul's* Joseph (gesungen von Dem. *Nau*, den Herren *Protet* und *Dupond*); — Concert für Pianoforte von *Beethoven* in E dur (gespielt von *Halle*); — Violinsatz von *Ole Bull*. — Dirigent war *Tilmant*.

Ankündigungen.

Durch uns ist für Deutschland zu beziehen:

Faniska.

Oper in drei Acten

mit italienischem Texte

von

L. Cherubini.

Vollständige Partitur mit untergelegtem Clavierauszuge von *A. Fessy*.

Preis 16 Thlr. netto.

Leipzig, im Mai 1846.

Breitkopf & Härtel.

Preisermässigung.

Händel's Oratorium „Judas Maccabäus," nach *Mozart's* Bearbeitung im Clavierauszuge von *Ludwig Hellwig*, neue Ausgabe (früher 5 Thlr.) jetzt 2½ Thlr.

Hamburg, den 18. Mai 1846.

Joh. Aug. Böhme.

Bei **Diabelli & Comp.** in Wien sind so eben erschienen:

PORTRAITS.

Liszt, Fr., (nach der Natur gezeichnet und lithographirt von Kriehuber). Auf Chinesen-Papier 2 Fl.
— — Auf weissem franz. Velin-Papier 1 Fl. 30 Kr.

Marra, Maria, (von Kriehuber). Auf Chinesen-Papier 1 Fl. 30 Kr.
— — Auf weissem franz. Velin-Papier 1 Fl.

Pacher, J. A., (von Kriehuber). Auf Chinesen-Papier 1 Fl. 30 Kr.
— — Auf weissem franz. Velin-Papier 1 Fl.

Schubert, Franz, (Seitenstück zu Beethoven und Liszt) von Kriehuber. Auf Chinesen-Papier 2 Fl.
— — Auf weissem franz. Velin-Papier 1 Fl. 30 K.

Die

Pianofortefabrik

von

Breitkopf & Härtel in Leipzig

empfiehlt ihre Pianofortes aller Gattungen, mit **deutschem** und **englischem** Mechanismus.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Juni. **Nr. 23.** 1846.

Inhalt: Stimmen des Auslandes über deutsche Tondichter. (Fortsetzung.) — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Wien. Aus St. Petersburg. Aus Darmstadt. Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien. (Beschluss.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Stimmen des Auslandes über deutsche Tondichter.

(Fortsetzung.)

II. Ueber *Mendelssohn's* Paulus, von *Henry Blanchard.*

Bei der breiten Entwickelung der musikalischen Fähigkeiten, wie sie sich jetzt kund gibt, sehen unsere Tondichter wohl die Unmöglichkeit ein, auf die von einigen Bevorzugten in Beschlag genommenen Bühnen zu gelangen. Sie werfen sich daher auf Symphonieen und Oratorien, welche ihnen in vocaler wie instrumentaler Hinsicht die schönsten Kunstformen darbieten. Haben sie nun aber langathmige Partituren geschrieben, so bemerken sie, dass es eben so schwierig ist, für die Aufführung tüchtige Künstler zu finden, als eine Oper, wäre es auch nur eine einactige, auf die Bretter zu bringen. Wie dem auch sei, so hat doch jene Vorliebe unserer Zeit für Oratorien schöne Früchte getragen, wie *Mendelssohn Bartholdy's* Paulus beweist, dies Meisterstück der neueren Oratorien. Dieses schöne Werk, das unter den an der Spitze der französischen musikalischen Bestrebungen stehenden Musikern noch nicht so bekannt ist, als es verdient, ist in Paris noch nicht aufgeführt worden. Freilich war es, so viel wir wissen, noch nicht übersetzt. Diese Uebersetzung hat nun Herr *Maurice Bourges* geliefert und dabei eben so sehr den geschmackvollen Literaten als den verständigen Musiker bewährt — zwei Eigenschaften, die wesentlich sind, will man anders bei solcher schwierigen und undankbaren Arbeit ein Resultat erreichen. — —

Was nun die Musik betrifft, so bestätigt diese, dass man *Mendelssohn* mit Recht den modernen *Mozart* genannt hat. Sein Oratorium Paulus ist ein eben so inspirirtes und correctes Werk, als das Requiem oder Don Juan. — Die Ouvertüre, ohne eine sehr ansgeführte Vorrede zu jener dramatisch-religiösen Handlung zu sein, ist von schöner Wirkung, namentlich — wenn es sich um den Clavierauszug handelt — vierhändig, wie der Componist sie eingerichtet hat. Sie ist warm, belebt, und bereitet trefflich auf den Kampf vor, den der grosse Apostel zu bestehen hat.

Der prachtvolle Chor, welcher den wahren Gott des Himmels und der Erden, so wie seinen Sohn, den siegreichen Christ, feiert, erhält eine kräftige Bewegung durch die Begleitung, welche mit der Breite des Vocalquartetts schön contrastirt. Die Triolenzeichnung dieser Begleitung sticht durch ihre Lebendigkeit und ihr Drängen hervor. Der Choral: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'!" *(A toi, mon Dieu, louange, amour!)* ist in jener strengen Haltung und jenem salbungsvollen Character geschrieben, der an die *Luther*'schen Choräle erinnert. — Nichts ist seraphischer, himmlischer, als die Arie in B dur, $^3/_4$-Tact, mit Trioleabegleitung: „Jerusalem, die du tödtest die Propheten" *(Jérusalem, qui lapides tout prophète)*; der folgende Chor: „Steiniget ihn!" *(Lapidez-le! Mort au chrétien!)* zeigt dagegen eine imitatorische Kraft, welche die Ermordung des Märtyrers Stephanus (Vorgänger des Paulus) auf bewundernswürdige Weise malt. Die melodische und harmonische Zeichnung des Accompagnements ist in der Partitur von grösster Wirkung.

Der Chor: „Siehe! wir preisen selig, die erduldet haben!" *(Gloire! oh! gloire au bienheureux qui souffre le martyre!)* zeichnet sich durch eine reizende Zartheit aus. Hier ist eine durchsichtige Klarheit in den Stimmen auf jenes köstlich modulirte Motiv. Das ist Musik, mit der man, wie ein Abt des vorigen Jahrhunderts sagte, eine Religion stiften würde. Das Stück ist in der That ein kleines Meisterwerk von Anmuth, Weihe und religiösem Gefühl. Das ist der Styl, die Bezeichnung, der schönste und rührendste Ausdruck der religiösen Musik; es ist minder unbestimmt, als *Palestrina*, minder hüpfend, als *Marcello*, minder durch Imitationen verwickelt, als *Cherubini*. Die Arie des noch dem Judenthum angehörenden Paulus: „Vertilge sie, Herr Zebaoth!" *(Consume-les, o Dieu vengeur!)*, in H moll, ist voll wilder Kraft; die Melodie ist frei und gut accentuirt, und die Begleitung sebildert vortrefflich den Zorn und die Rache, womit Paulus damals die Christen verfolgte. Der abwärts sich bewegende Gang der Bässe bei den Worten: „der Höchste in aller Welt" *(du Dieu qui créa la terre)* ist von prächtiger Wirkung, eben so der Schluss auf die Worte:

Lass deinen Zorn sie treffen!
Verstummen müssen sie!
(Et que leur voix altière
Se taise de terreur!)

Jetzt beginnt die Bekehrung. Paulus hat den Himmel offen gesehen; er empfängt die Taufe, und bald verkündet er mit mächtiger Stimme den Ruhm des Christ. Das Alles ist in harmonischreichen Chören enthalten, unterbrochen durch bedeutsame Recitative, von denen eine

Digitized by Google

Art Hauch des Alterthums und der Urmusik ausgeht. Die vierstimmige Fuge auf die Worte: „Denn alle Heiden werden kommen“ *(Car chaque peuple doit connaitre son doux maitre)* ist nicht eben sehr merkwürdig. In melodischer Hinsicht trägt sie zuvörderst einen Walzercharacter, welcher gegen den allgemeinen Ton des Ganzen verstösst, und dann ist sie auch nicht mit jener Kenntniss geschrieben, die *Mendelssohn* in so hohem Grade besitzt, und deren Anwendung man in einem solchen Stücke wohl hätte erwarten sollen. Der Chor in Gdur, $^6/_4$-Tact: „Wie lieblich sind die Boten“ *(Porteurs du saint message)* hat etwas Frisches und Naives, was die Zuhörer reizt, und die Begleitung ist voll Grazie. Ganz verschieden dagegen tritt der Chor des über die Predigten des Paulus entrüsteten Volkes auf: „Ist das nicht, der zu Jerusalem verstörte“ *(N'est-ce pas celui - ci qui proscrivait avec furie)*. Dieser Chor ist einer der dramatischsten vermöge der Art und Weise, wie die vier Stimmen im fugirten Style unter einander sprechen, und vermöge der so bewegten Begleitung, welche die Stimmen trägt. Im Gegensatze gegen dies kräftige und drohende Gemälde steht die Weichlichkeit in dem Chore: „Seid uns gnädig, hohe Götter!“ *(Dieux aimables, adorables!)*; dann kehrt das bei Stephanus' Steinigung benutzte Motiv auf die glücklichste Weise wieder, indem es sich nun gegen seinen damaligen Verfolger, den jetzt bekehrten Paulus, wendet. Diese Wiederholung ist ein genialer Zug des Componisten. Die Arie: „Sei getreu bis in den Tod!“ *(Crois en moi jusqu' au trépas!)* ist ebenfalls an sanfter Melodie und characteristischer Begleitung ein vortreffliches Musikstück, und der Christenchor: „Schone doch deiner selbst!“ *(Garde tes jours pour nous!)* ist höchst characteristisch, die einfachste Behandlung der Stimmen, die man sich denken kann. Das Alles und noch viele andere Schönheiten, die sich dem Leser ohne Notenbeispiele nicht anschaulich vorführen lassen, macht *Mendelssohn's* Paulus zu einem Meisterwerke der heiligen Musik, welches jeder Freund dieser edlen Kunstgattung auf seinem Pianoforte liegen haben sollte, gleich wie Jeder, der ein wenig tief denkt und fühlt, einen *Horaz*, einen *Montaigne* oder *Racine* bei der Hand hat.

(Wird fortgesetzt.)

Recensionen.

Balladen, Gesänge und Lieder.

Zur Erzielung wahrhaft tüchtiger Gesänge und Lieder bedarf es unstreitig zunächst nicht blos an und für sich guter, sondern auch ausserdem noch besonders der Musik zugänglicher und musikalischer Behandlung fähiger, d. i. componibler Gedichte. Schlechte oder auch nur mittelmässige Gedichte, wie sie die deutschen Sängerhaine, in welchen sich freilich auch gar manche Spatzen eingenistet, in ungemeinem Ueberflusse hervorbringen, sind schon an und für sich ein Ueberfluss nur haben kein Recht des Daseins — und wer sie componirt, von dem gilt ohne Weiteres das *Operam et oleum perdidi*. Ein von Haus aus verfehltes, unwahres und unklares, nichtssagendes, sich auf verbrauchten Gemeinplätzen herumtreibendes oder der Form nach verkrüppeltes Gedicht (welches im Grunde gar keins zu nennen ist) kann auch durch die trefflichste Musik nicht zu ächter poetischer Münze umgestempelt werden, und man thut ihm stets durch die Composition eine unverdiente Ehre an. Eine Pfuscherei in der einen Kunst ist schon dieser selbst unwürdig und kann nie in das Gebiet einer anderen herübergezogen werden ohne Herabwürdigung auch dieser und ohne Versündigung an ihr.

Wie sehr sich das nun auch von selbst versteht, so wenig wird es doch im Allgemeinen beachtet, denn es ist ganz unlengbar, dass ein nicht geringer Theil der jährlich erscheinenden Unmasse von Liedern und Gesängen geradezu schlechte Texte, Texte ohne allen poetischen Werth und Gehalt behandelt und schon darum, trotz alles Aufwandes von Melodie, Harmonie und Figurenwesen, streng genommen nichts bringt, als todtgeborene Kinder, Phantome ohne Seele und Leib, ohne Wesen und Leben.

Die Ursachen dieser auffallenden Erscheinung sind eben nicht schwer zu erklären.

Eines Theils ist die Bildung mancher Fachmusiker eine so ausschliesslich auf die Musik, ja oft sogar nur auf eine Seite oder Richtung derselben, wie etwa die practische Uebung dieses oder jenes Instrumentes, beschränkte, eine so wenig allgemein humanistische, geschweige denn allgemein wissenschaftliche zu nennen, dass es eben nicht sonderlich befremden kann, wenn sie, als Liedercomponisten auftretend (und dieses Fach hält man in der Regel seltsamer Weise für das leichteste, dem ersten Debut zugänglichste der Kunst), bei der Wahl der zu behandelnden Texte die gröbsten Missgriffe begehen. Wie soll ein Musiker, der seine Jugend einem frühzeitig erzwungenen Virtuosenthume opfern, die besten Lehrjahre des Lebens an einem Instrumente und auf zerstreuenden Reisen verbringen musste, wie soll ein solcher, wenn er nicht ein von Natur vorzüglich begabter, regsamer Kopf ist, oder wenn nicht seiner allgemeinen Bildung besonders förderliche Verhältnisse zu statten kommen, im Stande sein, sich den feinen Tact und Geschmack, das ausgebildete, sichere ästhetische Urtheil und die sonstigen Kenntnisse anzueignen, welche unumgänglich nothwendig sind, wenn man auf dem Gebiete der Dichtkunst die Spreu von dem Waizen gehörig sondern und nicht dürre, todte Strohblumen für ächte, duftige Blüten nehmen und respective als solche auf das Feld der Tonkunst hereinverpflanzen will!?

Ein anderer Grund der so häufig vorkommenden Fehlgriffe in der Auswahl der zu componirenden Texte beruht in der grossen und noch immer im Steigen begriffenen Anzahl Derer überhaupt, die sich zu Liedercomponisten berufen halten. Ein jeder von ihnen will — *à tout prix* — compoiren, ja wohl gar frischweg recht viel componiren, und so wird dann, da die Zahl der wirklich guten Gedichte nicht recht mehr ausznreichen scheint oder auch zum Theil von ausgezeichneten Tondichtern vorweggenommen ist, auf gut Glück nach dem ersten be-

Digitized by Google

sten Verslein gegriffen, möge es auch noch so sehr nach der verzweifelten Poetik des: „Reim dich oder ich fress' dich!“ zugeschnitten sein.

Endlich gerathen auch wohl manche tüchtige, einsichtsvolle, vielseitig durchgebildete Componisten und wirkliche Tondichter, wenn sie beim Publicum vorzüglich beliebt geworden sind und nur ein Balladen- oder Liederheft nach dem anderen ihnen abverlangt, ja abgepresst, auch wohl manches Gedicht von hoher, nicht wohl abzuweisender Hand ihrer Feder aufgedrungen wird (denn es ist doch gar zu lockend für einen Dichter, seine Schöpfungen in wohlklingenden Weisen von einem ganzen Volke gesungen zu sehen), zuweilen in Versuchung, bei zunehmender Erschöpfung des wirklich tüchtigen poetischen Materials, auch dann und wann ein minder gutes und tüchtiges mit zu verarbeiten, sei es auch nur in der Hoffnung, dass der weite, faltenreiche, schillernde Mantel der Tonkunst die Blösen ärmlicher Producte der Schwesterkunst in Liebe zudecken und verhüllen werde, was denn auch in der That um so häufiger der Fall ist, je eifriger man sich oft beim Gesange einer möglichst undeutlichen Aussprache befleissigt, so dass dabei die Texte, mögen sie nun wirkliche oder nur angebliche Poesie enthalten, recht eigentlich nur als unschuldige Nebensache erscheinen.

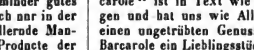
Mögen nun die gerügten Fehlgriffe in diesen oder in anderen Ursachen ihren Grund haben, — die Kritik kann sie nicht stillschweigend hingehen lassen und Referent wird sie daher auch bei Anzeige der vorliegenden Gesangwerke so weit in's Auge fassen und hervorheben, als es die Grenzen dieser Zeitschrift erlauben.

1) Tod und Tödin, Ballade von Ritter *v. Tschabuschnigg*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *Carl Löwe*. Op. 105. Braunschweig, bei Spehr. Preis 20 Ggr.

Referent muss gestehen, dass es ihm bei allem guten Willen dennoch nicht gelungen ist, sich mit diesem Gedichte zu befreunden. Es fehlt ihm die innere Wahrheit und somit ein artistisches Hauptinteresse. Der geistreiche Componist hat darans gemacht, was es hergab, und ein rund ausgegossenes Musikstück geliefert. Wenn Einem das Herz dabei nicht so warm wird, wie bei den meisten seiner übrigen Balladen, so hat das eben vorzüglich seinen Grund in dem wunderlichen Texte, dessen ausführlichere Zergliederung wir uns indess hier versagen müssen.

2) Gruss vom Meere. Menschenloose. Deutsche Barcarole. Drei Lieder von Fürsten *Schwarzenberg*, *L. A. Frankl* und *Otto Prechtler*, mit Begleitung des Pianoforte componirt von *Carl Löwe*. Op. 103. Drei Hefte. Ebendaselbst. à 12 Ggr.

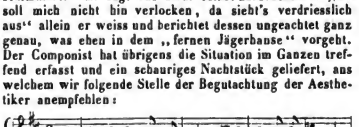
Wir lieben es sonst nicht, wenn bei Liedern die Tactbewegung wechselt, finden dies aber in dem ersten dieser ganz durchcomponirten Lieder theils durch die eben hierdurch herbeigeführte weitere Ausdehnung des Musikstückes, theils durch den Inhalt des Textes selbst gerechtfertigt, dem der Componist auch sonst alle Gerechtigkeit erwiesen hat. Zumal der zweite Theil dieses Gesanges, mit dem Eintritte des $^6/_8$-Tactes anhebend, ist für den Sänger sehr dankbar gehalten, während der erste Theil, in C-Tact, sich, dem Sinne des Gedichts gemäss, mehr declamatorisch bewegt. — Der zweite Gesang bringt eine superfeine, etwas weit hergeholte, in der Luft verschwebende Allegorie, in welcher, ohne eine durchgehende Grundempfindung, einen Hauptteindruck hervorzubringen, ein Nebelbild das andere verdrängt. Der Componist hat das Gedicht so viel als möglich für das Verständniss zu vermitteln gesucht. In wie weit ihm das gelungen ist, wollen wir dem Urtheile unserer Leser überlassen, von welchen doch wohl die Meisten auch mit diesen Werken des gefeierten Tondichters sich bekannt machen werden. — Der dritte Gesang „Deutsche Barcarole“ ist in Text wie in Musik gleich trefflich gelungen und hat uns wie Allen, denen wir ihn mittheilten, einen ungetrübten Genuss bereitet, wie denn leicht diese Barcarole ein Lieblingsstück des grösseren Publicums werden dürfte. — Ein kleiner Verstoss gegen die Regeln der Declamation, welcher dem Verfasser entschlüpft ist,



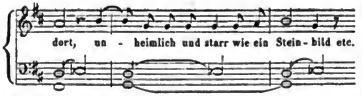
wird für den gewandten Sänger leicht zu verbessern sein. — Die Ausstattung der Ballade wie der Gesänge ist sehr splendid; wenn aber im ersten Hefte der letzteren auf jeder der vier ersten Folioseiten nur sechs Tacte befindlich sind, so ist da des Guten wohl zu viel geschehen und die verehrliche Verlagshandlung hat darin ohne Zweifel gegen ihr eigenes Interesse gehandelt. Je spendider nämlich in solcher Weise der Stich wird, desto grösser wird auch für das Publicum die Versuchung, sich die Werke eines beliebten Tondichters, anstatt aus dem Buchladen, durch Abschriften zu verschaffen.

3) Vier Gedichte von *H. Heine*, in Musik gesetzt von *J. Hoven*. Op. 36. Berlin, bei Stern. Preis ⅔ Thlr.

Das erste dieser Heine'schen Lieder „Sterne mit den goldnen Füsschen“ (was man doch den Sternen Alles andichtet!) ermangelt in der musikalischen Behandlung des zarten duftigen Hauches, der auf dem Gedichte ruht, und erscheint in der Composition nicht natürlich und ungesucht genug. Im zweiten „Das Jägerhaus“ erblickt der Dichter, in stürmischer Nacht umherwandelnd, „ein Lichtchen, das fern aus dem einsamen Jägerhaus schimmert.“ Er sagt uns zwar selbst ausdrücklich: „Es soll mich nicht hin verlocken, da sieht's verdriesslich aus“ allein er weiss und berichtet dessen ungeachtet ganz genau, was eben in dem „fernen Jägerhause“ vorgeht. Der Componist hat übrigens die Situation im Ganzen treffend erfasst und ein schauriges Nachtstück geliefert, aus welchem wir folgende Stelle der Begutachtung der Aesthetiker anempfehlen:



Digitized by Google



Die beiden übrigen Lieder „Die Bergstimme“ und „Die Geisterinsel“ sind, nach unserer Ansicht, dem Componisten am Besten gelungen.

4) Drei Gesänge für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Julius Weiss*. Op. 15. Berlin, bei Stern und Comp. Preis ⅔ Thlr.

Der Verfasser hat hier ein schätzbares Talent zur Liedercomposition bewährt, und vorzüglich das zweite und dritte Lied: „O wär' mein Lieb die Rose roth“ (nach Robert Burns) und „Schneeglöckchen,“ von G. Scheuerlin, athmen melodische Frische, während es auch dem ersten „Auf dem See“ von L. Tieck nicht an musikalischem Reize fehlt. Nur können wir hier die mehrfach vorkommenden, auffallenden Dehnungen kurzer Endsylben durch lange Noten nicht billigen. Der Verfasser habe beim Vortrage dieser Stellen genau auf die Wirkung Acht, und wir bezweifeln, dass sie ihm selbst Wohlgefallen erregen werden.

5) Kindheit. 4 Lieder, gedichtet von *Eichendorff*, *Hoffmann von Fallersleben*, *Franz* und *Arndt*, componirt für eine Singstimme und Piano von *F. H. Truhn*. Op. 84. Berlin, bei Schlesinger. Preis ⅔ Thlr.

Der Verfasser hat zwar sein schätzbares Talent auch in diesen Jugendliedern bewährt, allein es ist ihm doch nicht überall gelungen, den naiven Ton zu treffen, welchen, nach unserer Ansicht, solche Lieder durchaus verlangen. Gleich in dem ersten Liede, so tüchtig es auch an und für sich ist, hat er nach unserem Gefühl einen zu hohen Anlauf genommen, zu reiche technische Mittel aufgewendet, um als Freund und Spielgenosse der Kindheit gelten zu können. Will man ihr gefallen, so muss man alle Kunst und Gelehrsamkeit dahinten lassen, den Kothurn ausziehen, dafür Kinderschuhe anlegen und sich mit der Grazie befreunden, die nach unstadirten Gesetzen spielt und tanzt. Am Besten hat der Verfasser den Ton des Naiven noch in Nr. 2 „Frühlingsengel“ von Agnes Franz getroffen. Nr. 3, „Die Sternlein“ von Arndt, erscheint uns zu pathetisch, um kindlich zu sein. Gut getroffen ist dieses Lied von C. Banck in seiner auch sonst recht ansprechenden Sammlung von Jugendliedern (Rudolstadt, bei Müller). So ragt auch Nr. 4, des „Kindes Traum“ von Eichendorff, über den Gefühlskreis der Kinderwelt seiner musikalischen Behandlung nach hinaus. *Non omnia possumus omnes*. Der geehrte Verfasser ist schon in weit grösseren und bedeutenderen Dingen glücklicher gewesen, als in diesen Versuchen, sich zur Kindheit herabzulassen und in ihre Weise einzustimmen.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Wien, den 31. Mai 1846. Ich beeile mich, Ihnen anzuzeigen, dass gestern im Theater an der Wien die erste Aufführung von *Lortzing's* neuester Oper: „Der Waffenschmied von Worms“ Statt gefunden hat; diese komische Oper, eigentlich nur Singspiel, im Style des Wildschützen gehalten, ist weniger originell, als höchst geschmackvoll und mit vielem Geschicke gearbeitet, die Instrumentirung nett und piquant, mit wenig Lärm, doch viel Effect. Der zweite Act ist der hervorragendste; die Handlung, obwohl sehr einfach, ist doch mit mehreren komischen Situationen ausgestattet. Die Aufnahme von Seite des Publicums war eine höchst beifällige, die Sänger und namentlich der Componist wurden nach allen drei Acten und besonders am Schlusse mehrmals unter stürmischem Beifalle gerufen. Grossen Antheil an dem grossen Beifalle der Oper hat *Staudigl*, welcher als Waffenschmied, zum ersten Male, eine komische Partie gab und diese Rolle mit so viel Wahrheit, Natürlichkeit und köstlicher Laune durchführte, wie überhaupt der geniale Künstler Alles, was er nur unternimmt, zur Virtuosität bringt; die übrigen Rollen waren durch Dem. *Eder* und die Herren *Becker*, *Gehrer*, *Radl* besetzt, und genügend, die Ausstattung war anständig; zwei Nummern wurden zur Wiederholung verlangt, namentlich gefiel ein Strophenlied im dritten Acte, gesungen von *Staudigl*. So viel nach der ersten, etwas stürmischen Aufführung, welche aber an diesem Theater nicht sehr Wunder nehmen darf.

Aus *St. Petersburg* gingen uns von einem gebildeten Kunstfreunde folgende Notizen zu.

Die musikalische Saison war im Ganzen nicht so glänzend, wie sonst, da die Kaiserin, die Prinzessin Olga, der Grossfürst Constantin und mit diesen ein grosser Theil des Adels abwesend waren. Selbst die italienische Oper, das *enfant chéri* der hiesigen Noblesse, erweckte nicht ein gleiches Interesse, obwohl für den endlich auf seinen Lorbeeren ausruhenden *Rubini* der ausgezeichnete, in der Blüte prangende Tenor *Salvi* engagirt war; dagegen konnte die Altistin *Vietti* für die *Alboni* keinen Ersatz bieten. Die zarte, geniale *Viardot-Garcia* erlag endlich, nachdem sie zwei Winter glücklich überstanden, der Rauheit des hiesigen Klima's und verliess uns vor Schluss der Stagione, mit einem stimmmörderischen Husten behaftet.

Die Concertsaison war fast noch uninteressanter, als die italienische Oper, und besonders dadurch merkwürdig, dass auch nicht ein Clavierspieler von Bedeutung erschien; *Litolff* wurde vergebens erwartet. Endlich erschien gegen den Schluss der Saison ganz unerwartet *Vieuxtemps* zur Freude aller Künstler und wahren Kunstfreunde. Er wurde als Kammervirtuos und Violon solo des Kaisers mit einem nambaften Gehalte engagirt, und wir dürfen diesen grossen Künstler nun ganz den unseren nennen. Diese glückliche und bedeutende musikalische Acquisition verdankt die musikalische Welt Petersburgs der Vermittelung des kunstsinnigen Grafen *Wielhorsky*. Seit dem berühmten *Rode* war die Stelle

Digitized by Google

eines Violinvirtuosen des Kaisers hier erledigt, und wahrlich, einen ebenbürtigeren Nachfolger konnte man für *Rode* nicht wählen, als *Vieuxtemps*, der nach dem Urtheile gediegener Sachkenner *Rode* nicht nur als Violinspieler, sondern und hauptsächlich auch als Componist bei Weitem übertrifft.

Servais gab ein Abschiedsconcert im grossen Saale des adeligen Clubs, das ziemlich stark besucht war. Es ist zu beklagen, wie dieser mit den seltensten Mitteln begabte Virtuos seine glänzenden Fähigkeiten an schaalem Virtuosenflitter vergeudet. So lange sein Ruf nicht gemacht war, konnte das Billigdenkenden ein Entschuldigungsgrund sein; allein jetzt erregt es Bedauern und Unwillen, eine solche grandiose Begabung und eine solche Summe angestrengten Fleisses zu ohrenbuhlerischen Zwecken verprasst zu sehen. Er konnte mit Titanen kämpfen, und bemüht sich, Mücken todtzuschlagen. Ausser *Liszt* gibt es nicht leicht noch ein Talent, das mit Quelquechosiren ein ähnliches Furore zu machen verstände, als *Servais*, nur dass der Pianist dem Violoncellisten an Esprit nach allen Dimensionen überlegen ist. — *Piatti*, der ausgezeichnete italienische Violoncellist, ist vor einigen Wochen abgereist und kehrt wohl so bald nicht wieder zu uns zurück, denn er hat hier trotz seines seltenen Talentes die schlechtesten Geschäfte gemacht. Dieser bescheidene und ächte Künstler besitzt die vollendetste und mannichfachste Mechanik auf seinem Instrumente, die man je gehört; sein Vortrag ist durchweg edel und im Cantabile geradezu unübertrefflich. *Piatti* ist gar zu sehr Künstler; er versteht die Kniffe und Pfiffe der Concertmaschinerie entweder nicht, oder er verachtet sie, denn er ist einer von den unglaublich seltenen Italienern, die frei von jeder Geld- und Habgier sind. Das Wunder des Herrn *Vivier* mit den Doppeltönen will auch nicht viel bedeuten; sein Forte ist geradezu unmusikalisch. Doppeltöne kommen übrigens schon in *C. M. v. Weber's* Hornconcert vor, und hier lebt ein deutscher Posaunist *Plagmann*, der vor mehr als hundert Musikern das ganze Wunder des Herrn *Vivier* auf der Posaune hören liess. Leider ist er ein Deutscher! — *H. T.*

Darmstadt. C. A. Mangold's grosse romantische Oper „Der Tannhäuser" wurde am 17. Mai d. J. hier zum Benefiz des Bassisten Herrn *Reichel* zum ersten Male gegeben. Die Dichtung von *Eduard Duller* ist hoch poetisch gehalten und bietet dabei dem Componisten vie le neue und piquante Momente; denn Abendland und Morgenland, phantastisch ideale Scenen mit Tänzen und Gruppirungen, Mythe und irdische Interessen ziehen in romantischen Bildern vor uns vorüber. Die Musik von *Mangold*, der seine Aufgabe völlig verstanden, ist eine deutsch-kernige, grösstentheils originelle und, einige Breiten abgerechnet, ächt dramatische. Wie das „Vaterland" in einer Bevorwortung dieser Oper ganz richtig bemerkt, so geht ein ernster Geist, der Geist religiöser und sittlicher Weihe, durch die ganze Oper, und alle Effecte derselben gehen nothwendig daraus hervor. Und hierdurch gerade zeichnet sie sich vor so vielen Opern unserer Zeit aus, worin nur Empfindelei, Coquetterie und Weltschmerz mit einander kämpfen. Die Besetzung war folgende: Tannhäuser, Herr *Breiting*; Eckhard, Herr *Reichel*; Innigis, Mad. *Pirscher*; Urbanus, der Patrisrch von Jerusalem, Herr *Pasque*: Venus, Dem. *Neukäufler*; Amor, Dem. *Vogel*; ein Harfner, Herr *Birnstill*; Anführer der Wallfahrer, Herr *Döring*; wobei des Masebinisten Herrn *Dorn* nicht vergessen werden darf, der seine Aufgabe mit vielem Geschmack löste.

Diese Mittheilung mag vor der Hand genügen, deutsche Directionen auf dieses Werk aufmerksam zu machen. Eine ausführliche Kritik mit Aufzählung der Vorzüge und Ausstellungen, wäre nach einmaligem Anhören zu gewagt.

Dafür, dass die Intendanz des Darmstädter Theaters es unternommen hat, nach so mancherlei Erfahrungen eine neue Oper von zwei Deutschen in Scene zu setzen, ist sie durch den allgemeinen Beifall eines schwer zu begeisternden Publicums und vieler nambafter Gäste aus den umliegenden Städten reich belohnt worden. Jede Nummer wurde lebhaft applaudirt, und die Oper selbst musste, obgleich die Theatersaison mit ihr geschlossen werden sollte, wiederholt werden. Hauptsächlich war es ein Lied, das der Tannhäuser am Anfange des vierten Actes singt: „Ich bin unter Lorbeern gegangen" u. s. w., welches einen allgemeinen Sturm hervorrief und da Capo gesungen werden musste.

Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Beschluss.)

Verona. Verdi's Due Foscari erfuhren einen Fiasco. Die Musik gefiel gar nicht; die Parodi und Tenor Bozzetti wurden applaudirt und ausgezischt; der wackere Bassist Varesi rettete sich. Die von Mailand (s. d.) hieher geflüchtete Bishop, die vor drei Jahren hier eine musikalische Academie gab, wollte die Parodi ersetzen, machte aber einen zweiten Fiasco (sie hat diese Stadt gleich verlassen und unlängst in Zürich mit Herrn Bochsa eine musikalische Academie gegeben). Mit der Vittadini wurde die neue Oper *Romea di Monforte*, von Maestro *Carlo Pedrotti*, der bereits zu Amsterdam eine andere, *La Figlia dell' Arciere* betitelte Oper componirt, gegeben. Nach dem Fanatismo, welchen diese Romea hervorbrachte, und allen Lobsprüchen der Journalistik zu urtheilen, muss Herr Pedrotti einer der originellsten Componisten und auch grosser Contrapunctist sein; allein nichts von dem Allen. Die Romea beurkundet dasselbe Kaliber der beutigen Secundärmeestri, die in ihren Opern kaum einiges Hörbare nach der neuesten Mode aufzuweisen haben, ohne im Mindesten auf Gediegenes Anspruch zu machen. Nachdem sie ungefähr acht Mal die Breter passirt, gab man Verdi's Nabucco mit der Griffini und grossem Beifall.

Vicenza. Mercadante's Leonora und die Sänger (die Pozzi, Tenor Della Cella, die Herren Scappini und Soarez) ohne allen Erfolg; man schloss das Theater. Hauptursache war der ziemlich schwache, noch dazu unpässliche Tenor. Herr Soanez ist ein brauchbarer Buffo. Etwas besser ging es der Lucrezia Borgia, worin die An-

Digitized by Google

fängerin Lietti den Orsino gab, und Herr Dei anfänglich die Rolle des Tenors übernahm. In der Linda di Chamounix kam noch benannter Buffo hinzu, der auch mit der Prima Donna den meisten Applaus theilte.

Rovigo. Donizetti's Don Pasquale eröffnete lustig die Stagione. Die Arigotti, Tenor Mercuriali, Buffo Cavisago und Bassist Morelli befriedigten sämmtlich. In Ricci's (Fed.) Prigioni sang die Anfängerin Morselli die Ida und fand Aufmunterung. Die Prima Donna und der Buffo hatten den meisten Applaus. Donizetti's Regina di Golconda behagte nicht.

Padova. Die hier bekannte Garibaldi war auch willkommen in Ricci's Corrado d'Altamura; die Altistin Imoda und Tenor Pardini, Bassist Dal Vivo noch überstandener Unpässlichkeit, gefielen mehr, als die Musik der Oper. In der Linda di Chamounix, worin Buffo Rovelli den Marchese gab, ergötzte auch die hübsche Musik. Im Belisario wirkte die Jenny Constantin als Irene vortheilhaft mit. Die neue Oper *Coriolano* vom neuen Maestro *Alessandro Santa Caterina* machte zwar weniger Lärm, als die seines Nachbars in Verona (s. d.), steht ihr aber sogar nach, und hatte eine Gegenpartei.

Venedig (Teatro Feniee). Verdi's Giovanna d'Arco wurde mit lauten Zeichen des Missfallens aufgenommen, und der Kaiser von Russland, der mit dem Vierkönig in der Hofloge zugegen war, wird zum ersten Male in seinem Leben gesehen haben, wie es am Stephanstage (26. December) bei Eröffnung der Stagione mit der Oper in einem der grössten italienischen Theater bei einem grossen Fiasco zu gehen pflegt. Die gedrängt volle, herrlich mit Gas beleuchtete Fenice, mit vielen reich und elegant gekleideten Damen in den Logen, gewährte an jenem Abend einen imposanten Anblick. Die Oper, wiewohl sie die Löwe und Tenor Guasco, also zwei vorzügliche Sänger, hatte, gefiel auch in den folgenden Vorstellungen, wo weniger Zerstreuung vorhanden war, sehr wenig; selbst die neue von Verdi für die Löwe componirte Cavatine fand keinen Anklang. Schon am 4. Januar gab man den Ernani mit denselben Sängern und den Bassisten Constantini, Della Santa (welcher den unpässlichen Marini ersetzte), aber mit keinem besonderen Erfolge, der mit Marini's Genesung ziemlich günstig war; das hiesige Publicum hatte indess die Musik satt. Donizetti's Adelia mit der Löwe, Guaseo und Marini, also mit den beliebtesten Sängern, wurde sogar nur einmal gegeben. In der neuen Oper *La Sposa d'Albido*, vom Principe *Poniatowsky*, in der Guaseo am Meisten, die Löwe weniger berücksichtigt wurde und Marini nach Wunsch seine Donnerstimme vernehmen liess, wurden mehrere Stücke geräuschvoll applaudirt, Maestro und Sänger auch öfters auf die Scene gerufen. Die längst erwartete neue Oper *Attila* von *Verdi* ging endlich am 17. März in die Scene. In dieser ersten Vorstellung erregte blos der Prolog (eine von der Löwe meisterhaft gesungene Cavatine, ein Duett der zwei Bassisten, ein Einsiedlerchor, hierauf eine Art Morgendämmerung und Sonnenanfgang alla Haydn und David, wo das Orchester Fortissimo beim „Lode al Creator" einfällt, das ganze Stück von Theatraleffect, Guasco's unbedeutende Cavatine) Enthusiasmus; der erste Act trug einen kleinen, der zweite einen grösseren und der aus einem in's Quartett übergehenden Terzett bestehende dritte Act einen grossen Fiasco (= *silenzio perfetto*) davon; in diesen drei Acten wurde mitunter auch gezischt. In der zweiten Vorstellung suchten Freunde der Sache eine andere Gestalt zu geben. Man applaudirte stark auch in jenen Acten und rief den Maestro vielleicht zwölf Mal hervor. Da liess denn ein bekannter Dichter sogleich von hier aus in der Mailänder Zeitung ganz poetisch verkünden: Verdi sei vierzig Male hervorgerufen worden und sein Attila könne jeder berühmten Oper aller Zeiten an die Seite gesetzt werden. Hier in Venedig beharrt man jedoch allgemein im Urtheil: nur der Prolog verdiene Lob, die übrigen Acte seien sehr schwach, voller Reminiscenzen, und so ist es auch. Am 24. März endigte die Stagione, deren wahren Triumph die Elsler gefeiert hat.

Verdi, dessen Gesundheit dermalen nicht die allerbeste ist, hat sich von seiner Verbindlichkeit mit Herrn *Lumley*, diesen Frühling für's Londoner italienische Theater eine Oper zu componiren, losgesagt und befindet sich jetzt (Ende März) zu Mailand.

(S. Samuele.) Ricci's Scaramuccia gefiel nicht allzusehr; die Grossoni-Ciotti und Buffo Leoni thaten das Mögliche. Dessen Nuovo Figaro gefiel noch weniger; die Grossoni, der neue Tenor Maggi, Veteran Boticelli und Leoni wurden kärglich applaudirt. Besser gingen Rossi's Monetarj falsi, worin ausser der Grossoni und Leoni eine Anfängerin, Erminia Ottani, die Rolle der Annetta gab und die Herren Penso und Zoni mitwirkten.

Triest. Die grösste und schönste Palme trug in Verdi's Ernani Mad. Lagrange davon, kleinere und minder schöne der Tenor Mei, Bariton Morelli und Bassist Casparí (Morelli war mehrere Jahre in Paris, wo er den Stellvertreter von Lablache und Tamburini machte). In Rossini's Italiana in Algeri sang die Biscottini, Tenor Calzolari, Morelli und Fiorio mit besonderem Beifall, wozu wohl meist die Musik beitrug. Da man den Ernani übersatt hatte, wurde ein Theil davon mit einem Acte der Norma, darauf die Sonnambula gegeben; bei welcher Gelegenheit man bedauerte, dass die übrigens applaudirte Lagrange Bellini, besonders in der Norma, durch unnütze Schnörkel oft entstellte. Pacini's Lorenzino de' Medici machte nicht kalt, nicht warm; dafür entschädigte reichlich am 10. März Rossini's Barbiere di Siviglia.

Der arme vielversprechende spanische Tenor *Pedro Unanue* ist hier nach einer langen und schmerzhaften Krankheit am 3. Januar, 30 (nach Anderen 36) Jahre alt, gestorben. Nach dem Heraldo von Madrid, der mit Recht diesen frühzeitigen Tod beklagt, ist er zu Motrico, Provinz Vizcaya, geboren, studirte die Musik in einem Collegium (wo, wird nicht angegeben), worauf er als Tenor in der Cathedralkirche zu Santander verwendet wurde. In den Jahren 1833 — 34 vervollkommnete er sich im Gesange im Conservatorium zu Madrid, und sang nachher mit Beifall auf den Theatern zu Sevilla, Cadix, Malaga, Almeria, Granada, Zaragoza und Madrid, sodann in Petersburg, endlich in Italien in Bergamo (vorigen Sommer) und in Triest (vorigen Herbst). — Nach dem Mailänder Clamor publico ist *Unanue* mit der rechten Hand auf dem Herzen verschieden. — Der Mailänder

Digitized by Google

Mode zufolge hätte er eine reiche Spanierin von vornehmer Familie geheirathet und ein Kind mit ihr erzeugt. Die Ursache, warum er Beide verlassen, sei ein Geheimniss. Sonst sei er ein liebenswürdiger, bescheidener und uneigennütziger Mann gewesen.

Statistische Uebersicht der Carneval- und Fastenopern in Italien.

Welch eine ergibige Zahl von Operntheatern, neuen Opern und Maestri der so eben verflossenen Stagione in Italien! Es ist zum Erstaunen, wie mit der retrogressiven Qualität unserer heutigen Maestri und Sänger ihre Quantität immer zunimmt, und Alles die Theater zu bevölkern strebt. Der bekannten Operntheater waren verwichenen Carneval 88 offen (sie übersteigen wahrscheinlich mit den unbedeutenden, gänzlich unbekannten in Unteritalien die Zahl 90). Hiervon gehören dem Kirchenstaate 21, dem Lombardisch-Venetianischen Königreich 19, Piemont, Genua und Insel Sardinien 17, Toscana 13, dem Königreich Beider Sizilien 12, Modena 3, Parma 2, Lucca 1.

Zweiundzwanzig neue Opern wurden in Italien allein (zu Corfu, Odessa und Madrid ebenfalls je eine, also zusammen 25) componirt. Hiervon Neapel 8 (also mehr als den dritten Theil — Sirene di Normandia, Emo, Pirati di Baratteria, Travestimento, Merciajuolo, Adelina, Don Liborio, Incognita), Florenz 2 (Stradella, Maria di Francia), Mailand 2 (Estella, Azema), Palermo 2 (Il Trovatore, L'Orfana Guelfa), Turin 2 (Regina di Cipro, Il Mantello), Venedig 2 (Sposa d'Albido, Attila), Bologna, Messina, Padua, Verona, jede Stadt 1 (Gismondo, Clarice Visconti, Coriolano, Romea di Monforte).

Zehn neue Maestri sind enistanden: *Franc. Altavilla*, *Luigi Badia*, *Basilio Basili*, *Agostino Bonomo*, *Moretti*, *Carlo Pedrotti*, *Aless. Santa Caterina*, *Schimon*, *Tauro*, *Tancioni*.

Aeltere Opern wurden gegeben, von:

Donizetti auf 58 Theatern (also ungefähr auf ⅔ der Gesammtzahl): Lucia 14; Linda 12; Lucrezia 6; Belisario, Elisir, Don Pasquale, jede auf 5; Roberto d'Evreux, Marino Faliero, La Figlia del Reggimento, Maria Padilla, jede auf 4; Gemma, Parisina, Maria di Rohan, jede auf 3; Anna Bolena, Beily, jede auf 2; Adelia, Fausta, Furioso, Campanello, Giauni di Parigi, Convenienze teatrali, Olivo e Pasquale, Regina di Golconda, jede auf 1.

Verdi auf 37: Ernani 19; Nabucco, Due Foscari, jede auf 7; Lombardi, Giovanna d'Arco, jede auf 3; Alzira, Finto Stanislao, jede auf 1.

Bellini auf 23: Norma 6; Beatrice 5; Sonnambula 7; Puritani 3; Capuleti, Pirata, Straniera, jede auf 1.

Rossini auf 18: Barbiere 11; Assedio di Corinto 2; Otello, Gazza ladra, Bianca e Faliero, Turco in Italia, Italiana in Algeri, jede auf 1.

Mercadante auf 12: Vestale 4; Bravo 3; Leonora 2; Giuramento, Elena, Reggente 1.

Ricci (Luigi) auf 10: Chi dura 4; Nuovo Figaro 3; Chiara, Due Figaro, Esposti, Scaramuccia 1.

Ricci (Federico) auf 7: Prigioni 5; Corrado 2.

Pacini auf 9: Saffo 5; Fidanzata 2; Lorenzino, Stella 1.

Fioravanti Figlio auf 3 (Columella, Don Procopio, Gennariello); *Nicolai* auf 2 (Templario); *Buzzi*, *Campana*, *Fioravanti Padre*, *Mayr*, *Meyerbeer*, *Peri*, *Poniatowsky*, *Vaccai* u. A., von Jedem 1 (Saul, Giulio d'Este, Cantatrici Villane, Medea, Rob. il Diavolo, Esier, Don Desiderio, Virginia u. A.).

Anmerkung. Der Redacteur der Rivisia Romana, ein *Verdi*'scher Delirant, behauptete: der Carneval habe in Italien mit 25 *Verdi*'schen (15 allein mit Ernani) und blos 14 *Donizetti*'schen Opern angefangen; es ist aber factisch, dass 30 Theater mit *Donizetti* und 25 mit *Verdi* begonnen haben; zu geschweigen, dass auf einer sehr grossen Zahl der nämlichen Theater zwei bis drei, ja vier Opern von *Donizetti* gegeben wurden, was bei *Verdi*, ausser Venedig, wo er selbst zugegen war, nicht der Fall gewesen ist.

Feuilleton.

In Frankfurt a. M. feierte der Chorsänger *Padjera* sein fünfzigjähriges Dienstjubiläum. Von den Bühnenmitgliedern erhielt er bei dieser Gelegenheit eine silberne Dose mit werthvollem Inhalt.

Den 14. und 15. Juni wird das zweite eidgenössische Sängerfest in Schaffhausen gefeiert.

Die Casinogesellschaft zu Trarbach an der Mosel hat für das beste Lied auf die Mosel — Gedicht und Composition — einen Preis von einem Fuder besten Moselweines ausgesetzt. Die Melodie wird sowohl für eine Stimme als für vierstimmigen Chor gewünscht; über den Antheil am Preise haben sich Dichter und Componist unter einander zu einigen. Die Frist zur Einsendung der Lieder läuft bis Ende Juli.

Auf dem Gesellschaftstheater Thalia zu Berlin ist eine neue Operette: „Rübezahl," Buch von *G. Jansen*, Musik von *A. Conradi*, mit vielem Beifall aufgeführt worden; sie soll sehr Hübsches enthalten. Der Tondichter ist ein Zögling der Berliner Academie.

Musikdirector *Neithardt* in Berlin hat von dem Prinzen Wilhelm für die Leitung der Dommusik bei der Todtenfeier für die verstorbene Prinzessin ein silbernes Schreibzeug erhalten.

Auf Befehl des Königs von Preussen ist eine „Sophokles-Medaille" geprägt worden, die auf der einen Seite das Brustbild des griechischen Dichters, auf der anderen in zwei Medaillons *Tieck's* und *Mendelssohn Bartholdy's* Kopf enthält.

Zum Universitätsmusikdirector in Marburg ist der bisherige Hofmusikus *Deichert* in Cassel, ein Schüler *Spohr's*, ernannt worden.

Das Hamburger Stadttheater ist durch die Wahl der Actionäre den Herren *Maurice* und *Batton* vom 1. April 1847 an übertragen worden.

In London starb der bekannte Contrabassist *Francesco Vincenzo Dragonetti*, geboren zu Venedig im Jahre 1755, seit 67 Jahren Mitglied des Orchesters der Londoner italienischen Oper. Er hat verschiedene Compositionen, unter Anderem auch eine Schule für den Contrabass geschrieben. Er besass zwei durch ihren Ton ausgezeichnete Instrumente, das eine von *Gasparo di Sola* (*Amati's* Lehrer), das andere von *Amati* selbst; das erstere, ein Geschenk der Mönche des Klosters vom heiligen Peter zu Vicenza, hat er dem Grafen *Pepoli* vermacht, das andere dem ersten Contrabassisten am königl. Theater zu London, *Casolani*.

Digitized by Google

Ausserdem hinterlässt er ein beträchtliches Vermögen, welches zum Theil auf die S. Marcuskirche in Venedig übergeht.

Vor ungefähr drei Jahren wurde bekanntlich eine Subscription eröffnet, um *Rossini* eine Bildsäule zu errichten. Das Resultat dieser Subscription ist nicht veröffentlicht worden; die Bildsäule dagegen ist fertig, und der französische Minister des Innern hat sie der Pariser grossen Oper übergeben, wo sie in der Vorhalle aufgestellt werden sollte.

Der Gesanglehrer und Componist *Lambert* in Paris ist zum Ritter der Ehrenlegion ernannt worden.

Im dritten Concert der philharmonischen Gesellschaft zu London wurde eine neue Ouverture von *Onslow* aufgeführt, welche grosse Wirkung hervorbrachte; sie führt den Titel: The world musical, und ist voll neuer Effecte und namentlich sehr schön instrumentirt.

Das jährliche Concert der Association des artistes-musiciens zu Paris, in der grossen Oper unter *Habeneck's* Leitung gegeben, brachte zur Aufführung: Ouverture zum jungen Heiarich von *Michul*; — Stücke aus *Mozart's* Requiem; — Chor aus *Haydn's* Schöpfung; — Ouverture und Stücke aus *Spontini's* Vestalin; — Ouverture aus *Weber's* Oberon; — Chor aus *Händel's* Judas Maccabäus (musste wiederholt werden).

Das Theater zu Reval hat sich aufgelöst.

In Florenz wird am 28. Juni *Mendelssohn's* „Paulus" in grossen Saale des alten grossherzoglichen Palastes (*Palazzo vecchio*) mit reichen Mitteln aufgeführt werden.

Zu Neapel starb der berühmte Kastrat *Girolamo Crescentini*, 83 Jahre alt als Lehrer am Conservatorium der Musik und Generaldirector der königl. Musikanstalten. *Napoleon* hatte ihn zum Ritter von der eisernen Krone ernannt. Er soll ein bedeutendes Vermögen hinterlassen.

Netzer's neueste Oper: „Die seltsame Hochzeit," in drei Aufzügen, nach dem Französischen (*Scribe* und *Bouilly*), hat in Wien ziemlich kalt gelassen.

Ankündigungen.

Am 15. Juni erscheint in unserem Verlage mit Eigenthumsrecht:

Souvenir de la Fiancée,

Opéra de **D. F. E. Auber.**

Fantaisie

pour le Piano

composée par

Henri Rosellen.

Op. 85. Preis 25 Ngr.

Leipzig, den 29. Mai 1846.

Breitkopf & Härtel.

Einladung zur Subscription auf die zur Einweihung des neuen Opernhauses in Stuttgart bestimmte Fest-Oper:

Lichtenstein.

Grosse Oper in fünf Acten nach *Hauff's* Roman von *Fr. Dingelstedt*, Musik von *P. v. Lindpaintner*. Vollständiger Clavierauszug 8 Thlr. preuss. Cour. im Subscriptionspreise. Der höhere Ladenpreis tritt Ende August ein.

Der höchst interessante Stoff der Oper in der vortrefflichen Bearbeitung von einem unserer ersten Literaten, mit der Musik des rühmlichst bekannten Tonsetzers, bieten vereinigt ein Werk, welches den besten Erscheinungen der Jetztzeit beizuzählen ist.

Alle Buch- und Musikalienhandlungen nehmen Bestellungen an.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

In meinem Verlage erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Andantino doloroso et Capriee burlesque.
Andante grazioso et Thème à la Mazurka.
Le Rêve du premier Amour. Pressentiment du Printemps.
Quatre Morceaux caractéristiques pour la Violon et Piano par *C. G. Reissiger.* Op. 184. Cah. 1. 2. 3.

Dresden, im Mai 1846.

Wilhelm Paul.

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau erschien in einer **Pracht-Ausgabe** des Domcapellmeisters

Bernard Hahns (fünfte) Messe

zur feierlichen Inthronisation Sr. Fürstl. Gnaden des hochw. Herrn Fürstbischofs von Breslau

Melchior Freiherrn von Diepenbrock

für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncell und Contrabass, 2 Clarinetten, 2 Fagott, 2 Horn, Trompeten, Pauken und 3 Posaunen. **In Auflage-Stimmen.** ☞ Die obligaten Stellen der Blas-Instrumente sind in die Orgelstimme eingetragen, wodurch die Aufführung auch von schwächer besetzten Kirchen-Chören leicht zu bewirken ist. **Pränumerations-Preis Drei Thaler;** der in drei Monaten eintretende Ladenpreis wird *fünf Thaler* betragen.

Dieses in wahrhaft kirchlichem Style mit der edelsten Begeisterung componirte Meisterwerk hat zur *würdigen Feier* des hohen Festes nicht wenig beigetragen; es wird in prachtvoller Ausstattung das passendste Andenken an dieses denkwürdige Ereignis sein.

So eben ist in unserem Verlage mit Eigenthumsrecht erschienen:

A. F. Lindblad's *schwedische Lieder mit Pianoforte*, einzig vollständige Ausgabe. Sechstes Heft in deutscher Uebersetzung mit Beibehaltung des Originaltextes von Dr. *Wollheim* (Uebersetzer von *Tegner's* Frithiofssage). Preis 1 Thlr.

Die Hefte 1 bis 5 sind zu gleichem Preise bei uns erschienen und auf Verlangen zu haben.

Hamburg u. Leipzig, den 15. Mai 1846.

Schuberth & Comp.

Ein *vorzüglich gutes* Violoncell, nach *Giuseppe Guarneri* — von *Remy* in Paris 1739 gebaut, steht zum Verkauf. Der Preis ist 20 Louisd'or. — Markgraf Carl Alexander von Ansbach und Baireuth war der frühere Besitzer des Instrumentes. — Auf Verlangen wird dasselbe gegen genügende Sicherheit zur Ansicht versandt. — Ferner: eine im besten Zustande befindliche Pedalharfe (mit acht Pedalen), nach Pariser *Erard'scher* Construction, für 18 Louisd'or zu verkaufen. — Reflectirende wenden sich in portofreien Briefen beliebig an Herren Gebrüder *Hug*, Musikalienhändler in Zürich.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Juni. **Nr. 24.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Cöln. Das Musikfest in Aachen. Aus Berlin. Aus Breslau. Kurzgefasste neueste Nachrichten der italienischen Oper u. s. w. ausserhalb Italiens. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

RECENSIONEN.

Balladen, Gesänge und Lieder.

(Beschluss.)

6) Gesänge mit Begleitung des Pianoforte von *Jos. August Heller.* Op. 25. 2 Hefte, jedes 4 Bogen stark, ohne Angabe des Preises. Prag, bei Hoffmann.

Das erste dieser empfehlenswerthen Hefte enthält zwei einstimmige Gesänge, nämlich: „Der Sänger und seine Freunde" von Grünwald, „Warum" von Baron v. Koller, und ein Terzett: „Frage an das Schicksal," gedichtet vom Verfasser selbst, und für zwei Soprane und Bass componirt. Alles ist, bei guter Declamation, in einem flussenden, gefällig ansprechenden und runden Style gehalten, und nur an einer Stelle, S. 4, im letzten Systeme, hat der Verfasser dem „Weh" des Textes nicht sein musikalisches Recht widerfahren lassen, während wir das Lied No. 2, so wie auch das Terzett als sehr gelungen bezeichnen müssen. Das zweite Heft enthält zwei einstimmige Gesänge: „Verlassenheit," gedichtet vom Componisten, „Blaue Augen" von Al. Jelen mit deutschem und böhmischem Texte, und ein Quartett für zwei Soprane, Tenor und Bass, „Liebe," ebenfalls vom Verfasser selbst gedichtet. Auch hier müssen wir sein Talent achtungsvoll anerkennen.

7) Vier Lieder, in Musik gesetzt von *W. Steiffensand.* Berlin, bei Stern.

Wiederum ein neuer, wenigstens dem Referenten bisher unbekannt gebliebener Liedercomponist. Er hat das reich bebaute Feld nicht ohne Glück betreten, und namentlich die Lieder Nr. 1 „Lockung" von Eichendorff, Nr. 3 „Liebesfrühling" von Rückert und Nr. 4 „Mailied" von Heine können wir als recht wohl gelungen bezeichnen. In Nr. 5 „Trost in Thränen" von Goethe finden sich einige harmonische Härten.

8) Sechs Lieder, in Musik gesetzt für eine Sopran- oder Tenorstimme, mit Begleitung des Pianoforte, von *Alexander Fesca.* Op. 51. 2 Hefte. Braunschweig, bei Meyer. à 16 Ggr.

In diesen Liedern herrscht das melodische Prinzip etwas mehr vor, als man es sonst bei dem fleissigen Verfasser gewohnt ist. Geistreich aufgefasst ist das treffliche Gedicht von Möricke „Ein Stündchen wohl vor Tag," humoristisch „Der Guckguck und die Nachtigall" von Oswald Marbach. Nr. 5 „Wiegenlied" von Fr. Beck und Nr. 6 „Erwartung" erscheinen etwas gedehnt. Nr. 3 „Liebesgruss" von Wehrmann könnte zarter und dufliger gehalten sein. Der Componist macht darin zu viel harmonischen Aufwand und hat den schönen Text schier erdrückt. Referent kann es nicht billigen, wenn die Begleitung zu vorlaut wird, und das ist ein Fehler, den der Verfasser, dessen musikalisches Talent wir übrigens mit Achtung anerkennen, öfter begeht.

9) Drei Gesänge für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte von *Julius Weiss.* Op. 14. Berlin, bei Bote und Bock. Preis 25 Sgr.

Nr. 1 dieses Heftes „Im Frühling" ist dem Componisten am Besten gelungen. Sind auch die beiden übrigen Lieder, „Arabers Heimweh" von Wilhelm Müller, und „Mein Herz ist in Schweden" von J. B. Ronsseau, nicht gerade verfehlt zu nennen, so mangelt ihnen doch die eigenthümliche nationale Färbung, wie sie z. B. einem C. M. v. Weber und einem C. Löwe in gewissen Liedern und Balladen so trefflich gelungen ist.

10) Zwölf Kinderlieder, für den Umfang jeder Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte von *Ferdinand Gumbert.* Op. 15. Erste Lieferung. Berlin, bei Schlesinger. 15 Sgr.

Der Verfasser hat den rechten Ton, in welchem Kinderlieder zu halten sind, mit sicherem Tacte getroffen, und seiner Gabe für die Kinderwelt wird daher der verdiente Beifall nicht entgehen. Keines der in dieser Lieferung befindlichen sechs Liederchen ist verfehlt, einige, wie z. B. die beiden ersten, dürften leicht Lieblingslieder des Volks werden.

11) Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Franz Messer.* Zweites Werk. Offenbach, bei Joh. André. Preis 1 Fl. 21 Kr.

Man sieht es fast jedem Tacte dieser Lieder beim ersten Blicke an, dass der Verfasser ein tüchtiger Musiker sein muss, und dass er weit mehr musikalisch durchgebildet ist, als man dies von der grossen Mehrzahl der Liedercomponisten rühmen kann; allein wir fürchten sehr, dass die hier vorliegenden, mit sichtbarem Fleiss und vorzüglichem technischen Geschick geschriebenen Gesänge

Digitized by Google

dennoch kein grosses Publicum finden werden, und zwar deshalb, weil sie — etwa Nr. 2 „Ständchen" von Shakespeare ausgenommen — des melodischen Zaubers, welchen keine Kunst und Gewandtheit zu ersetzen vermag, allzusehr ermangeln. Wir rathen dem Verfasser, wenn er sich wieder auf diesem Felde versucht, auf jenen Punct ganz besonders sein Augenmerk zu richten — und gelingt es ihm damit, so steht von ihm dann wirklich Ausgezeichnetes, ja Vollendetes zu erwarten.

12) Drei leichte Duette für zwei Frauenstimmen, mit Begleitung des Pianoforte von *Jul. Becker*. Op. 36. Leipzig, bei Klemm. Preis 1 Thlr.

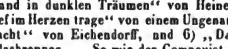
Diese Duetten sind ganz in der gewohnten, gefällig ansprechenden Weise des Verfassers geschrieben, und dürften, da sie wirklich sehr leicht ausführbar und auf einen sehr mässigen Umfang der Stimmen berechnet sind, vorzüglich brauchbar für einigermaassen fortgeschrittene Schülerinnen sein, die sich gern mit diesen melodiösen Gaben beschäftigen werden.

13) Waldklänge, ein Liederkranz von *Vogl*, in Musik gesetzt von *Gustav Barth*. Op. 15. Nr. 14 und Nr. 18. Wien, bei Witzendorf. à 30 Kr. Conv.-M.

Ist auch die Composition dieser „Waldklänge" des beliebten Dichters nicht aus tieferer Naturanschauung und wärmerem Naturgefühl hervorgegangen, so hat sie der Componist doch frisch und freudig nachgesungen, und vorzüglich mit Nr. 18 wird man sich leicht befreunden.

14) Sechs Lieder für Alt oder Bariton von *Ferd. Gumbert*. Op. 11. Berlin, bei Schlesinger. Pr. ¾ Thlr.

Der Verfasser bietet hier 1) „Frühlingstraum" von Rückert. 2) „Was ich auch wär'" von Sandt. 3) „Ich stand in dunklen Träumen" von Heine. 4) „Was ich so tief im Herzen trage" von einem Ungenannten. 5) „Herbstnacht" von Eichendorff, und 6) „Das Posthorn" von Glasbrenner. — So wie der Compouist grösstentheils gute Gedichte ergriffen hat, so hat er sie auch in gefälliger, ansprechender Weise gesungen, und seine Gabe wird als eine für den Sänger dankbare willkommen sein. Nur die Lieder Nr. 5 und 6 haben uns weniger angesprochen. In Nr. 4 wäre die Declamation:



leicht besser, d. h. ohne Trennung der Worte durch eine, wenn auch nur kurze Pause, zu geben gewesen.

15) Sechs geistliche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von *J. C. Kessler*. 33. Werk. Leitmeritz, bei Poblig. Preis 20 Ngr. = 1 Fl. Conv.-M.

Wenn der Componist sich in diesen geistlichen Gesängen so tüchtig als Melodiker wie als Harmoniker gezeigt hätte, so dürften wir sie zu den vorzüglichsten ihrer Art rechnen. Auch bei religiösen Gesängen mögen wir das melodische Element nur ungern missen. Hat es der Verfasser auch nicht ganz hintensngesetzt, so hat er es doch auch nicht als das vorherrschende gelten lassen. Im Uebrigen treten diese Lieder sämmtlich in würdiger Haltnng auf, und in einigen hat sich der Componist zu wirklichem höheren Aufschwunge des religiösen Gefühls erhoben.

16) Warnung vor dem Rhein. Gedicht von *C. Simrock*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Georg Hammer*. Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis 36 Kr.

Dieser für einen hohen Sopran oder Tenor berechnete Gesang eignet sich zum Vortrage vor grösseres Kreisen, und wird, gut vorgetragen, in ihnen nicht ohne Beifall bleiben.

17) Unter ihrem Fenster, Gedicht von *C. Bode*, für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte componirt von *Heinrich Cramer*. Ebendaselbst. Preis 27 Kr.

Eine wohlgelungene Composition von gutem, leichtem Fluss und Guss, wie die vorige mit einer Lithographie ausgestattet.

18) Du bist wie eine Blume. Lied in Musik gesetzt von *Alex. Dreyschock*. Cöln und Amsterdam, bei J. Eck und Lefebvre. Preis 7½ Sgr.

Der Text erscheint hier, Phrase auf Phrase, in ganz unstatthafter Weise zertrennt und zerrissen. Wie kann man nur Sätze, die dem Sinne nach durchaus zusammengehören, wie z. B. „Mir ist, als ob ich die Hände | aufs Haupt dir legen sollt'" an der mit einem | bezeichneten Stelle durch zwei Tacte Pausen von einander trennen! Heisst das nicht ein Gedicht auf die Folterbank legen und es in allen Gelenken auseinander ziehen? — Man wird am Besten thun, wenn man dieses Lied als reines Clavierlied ohne Worte behandelt, und dann gibt es ein zartes, modisch sentimental gehaltenes Musikstück, das wir als solches gelten lassen mögen.

19) Schlummerlied von *Hoffmann von Fallersleben* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Gustav Rolle*. Cracau, bei Friedlein.

Eine artige Gabe.

20) Grubenfahrt. Gedicht von *Frankl*. Elisa's erstes Begegnen, Gedicht von *Sauter*, componirt von *Nina Stollwerk*. Wien, bei Glöggl.

Damen stehen bekanntlich über der Kritik, und so möge man uns entschuldigen, wenn wir uns hier mit schlichter Anzeige begnügen.

21) An die Heimath, Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *Carl Heckel*. Mannheim, bei Ferd. Heckel.

Ein recht zart und innig gesungenes Lied.

22) Das Tschibuk (Tabakspfeife) und die Schwalben. Zwei Lieder von *Félicien David*. Mainz, bei Schott's Söhnen. à 18 Kr.

Diese beiden Lieder bringen wahrscheinlich morgenländische Nationalmelodieen. Wenigstens tragen sie ein ganz eigenthümlich fremdartiges Gepräge und sind insofern von besonderem Interesse.

Digitized by Google

23) Die Vätergruft, Ballade von *Ludwig Uhland*, für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Heinrich Esser*. Op. 13. Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis 27 Kr.

Der Componist hat den Ton des Gedichtes gut getroffen und eine würdige, auch in harmonischer Beziehung sehr achtbare Arbeit geliefert.

24) Frühlingsliebe. Sechs Gedichte von *R. E. Prutz*. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Heinrich Esser*. Op. 14. Sechs Hefte, die beiden ersten à 18 Kr., die vier übrigen à 27 Kr. Ebendaselbst.

Auch diesen Liedern des geschätzten Componisten wird es nicht an Beifall fehlen. Einige derselben, wie z. B. Nr. 3 „Woblan ich will wandern," bekunden eine originelle Kraft der Auffassung des Textes und der musikalischen Erfindung. Jedoch müssen wir offen gestehen, dass uns der Verfasser jederzeit da am Meisten anspricht, wo er sich mehr darum bemüht, melodiös, als originell zu schreiben.

25) Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *Mergner*. Ebendas. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

Wieder ein neuer Liedercomponist, dessen Bekanntschaft wir nicht ohne Vergnügen gemacht haben. Dass er sich an den schon so sehr oft compourirten „Fischer" von Goethe gewagt hat, verdenken wir ihm. Auch ist ihm dieses Lied gerade am Wenigsten geglückt. Die übrigen sind weit gelungener zu nennen, und an einigen, z. B. an Nr. 5 und 6, haben wir uns erfreut.

De Verlatene. Cantate. Woorden van *E. M. Calisch*, op Musiek gebragt voor eene Zangstem met accompagnement van Piano-Forte door *Bernard Koch*. Cöln & Amsterdam, by Jacob Eck et Lefebvre. Pr. 2 Fl.

Eine Cantate würden wir im Deutschen diese vortreffliche Composition, welche es vor vielen anderen fremdländischen verdient, in Deutschland bekannt zu werden (und sie ist uns dadurch zugänglich gemacht, dass neben dem holländischen auch ein deutscher und französischer Text gegeben ist), nicht nennen, richtiger Ballade, denn mit einer solchen, und zwar einer ausgezeichnet tüchtigen, haben wir es in der That zu thun. Die „Verlassene," eine von ihrem Geliebten, einem reichen und mächtigen Ritter, verführte Unglückliche, beklagt darin seine Treulosigkeit und ihr dadurch zertrümmertes Lebensglück. Sie blickt in die schöne Zeit — in die für immer entflohene harmloser Unschuld zurück — gedenkt kummervoll der von ihr verlassenen Lieben daheim, beklagt die Trennung von ihnen, trauert darüber, dass nicht mehr, wie früher, das jetzt von Schaam und Reue belastete Herz sich zum Himmel erheben könne, und sucht verzweifelnd den Tod in den Fluten. Der mit Unrecht treulos geglaubte Geliebte hat indess vom nahen Schlosse her ihre Klagen vernommen. Er eilt herbei — zu spät! Verzweifelnd stürzt er ihr nach. — Man erkennt schon aus diesen flüchtigen, den Inhalt des Textes bei Weitem noch nicht erschöpfenden Andeutungen seine reiche Ergibigkeit für die Musik — und diese hat der Componist mit so ausgezeichnetem Talente und Geschick anszubeuten gewusst, dass wir ihn mit Zuversicht den Allertüchtigsten seines Faches an die Seite setzen. Er ist reich an tüchtigen Gedanken und dabei so warm und wahr, so einfach, so fern von Ueberladung, falscher Sentimentalität und modischer Bizarrerie und Verschrobenheit, dass wir uns mit wahrem Vergnügen mit seinem Werke beschäftigt haben, welches, gut und mit lebensvoller Empfindung vorgetragen, von ergreifender Wirkung sein muss. Diejenigen unserer Leser, welche sich dieses Werk verschaffen, werden uns sicherlich für die Empfehlung desselben Dank wissen. *Kfn.*

Duo concertant pour Violon et Piano, par *J. Mayseder*. Op. 60. Vienne, chez J. Haslinger. Prix 3 Fl. 45 Kr. Conv.-M.

Vorliegendes Opus, von dessen Titel sich, wie von seines Verfassers Namen schon ungefähr auf die darin eingeschlagene Richtung schliessen lässt, gehört zu jener Gattung fashionabler Conversationsmusik, die, ohne zu eigeutlicher musikalischer Bedeutung sich zu erheben, doch auch nicht gänzlich zu der Hohlheit und Oberflächlichkeit blosen Virtuosenkrams herabsinkt, sondern hier und da den Anschein einer gewissen Gediegenheit zu gewinnen sucht. Es ist recht löblich und zeugt von friedliebender Gesinnung, es mit keiner Partei verderben, sondern beide, den Musiker wie den Liebhaber, zu Freunden haben zu wollen — wenn es in der Schrift nur nicht biesse: „Niemand kann zween Herren dienen!" —

Das Duo besteht aus vier Sätzen von ungleicher Ausdehnung: Allegro, A dur, 4/4, — Scherzo, Fis moll, 3/4, — Adagio, Des dur, 2/4, — und Finale, Rondo, A dur, 2/4, die sämmtlich in der Anlage und thematischen Reihenfolge einen gewissen Plan und Fluss bemerken lassen und auch in Bezug auf formelle Abrundung die Routine des Verfassers nicht verleugnen. Auch hat es derselbe an äusserem Schimmer durchaus nicht fehlen lassen, sondern mit stetem, gewissenhaftem Rückblick auf das bedeutsame „Concertant" Geiger wie Pianist in dieser Beziehung gleich freigebig bedacht. Tiefere Saiten sind jedoch, wie schon angedeutet, nirgends angeschlagen — weder im Bereiche des Gefühls, noch in dem der Phantasie oder des Humors; nirgends auch wird man in neue, entferate Gedankenregionen urplötzlich entrückt, sondern man bleibt, dem heilsamen Stabilitätsprinzip auch in der Musik huldigend, bei allen vier Sätzen hübsch im Lande und amusirt sich möglichst. Zufolge dieser — negativen Vorzüge des Duo's, welche es für die ihm angewiesene höhere Gesellschaftssphäre vorzugsweise geeignet erscheinen lassen, lässt sich fast mit Gewissheit annehmen, dass es auch ohne besondere Hinweisung zahlreiche Freunde und Abnehmer finden wird, denen es sich andererseits noch durch eine in jeder Beziehung würdige äussere Ausstattung empfiehlt.

Original-Walzer, componirt von *C. M. v. Weber*. Für Pianoforte zu zwei Händen. Berlin, Trautwein'sche Buch- und Musikhandlung. Preis 1½ Sgr.

Digitized by Google

Die nachträgliche Veröffentlichung dieses, authentisch von Weber 1815 für eine Prager Musikgesellschaft componirten Walzers, der übrigens uns schon seit geraumer Zeit bekannt ist, hätte eben so gut unterbleiben können; die musikalische Welt würde dabei nichts verloren haben, so wie andererseits der Ruhm des Componisten des Freischütz schwerlich dadurch Erhebliches gewinnen dürfte. Derartige antiquarische Aufstöberungen und auf die Celebrität eines Namens speculirende Experimente bezweecken in der Regel mehr den finanziellen Vortheil des Verlegers, als dass sie das Interesse der Kunst irgendwie zu fördern geeignet wären; jedenfalls dürfte es für das letztere ersprieslicher sein, wenn man, statt ohne Unterschied jeden Papierschnitzel, alle aus früheren Epochen der Entwickelung und Studien stammenden Entwürfe, Ideenabfälle u. s. w. verstorbener grosser Künstler mit scrupulöser Sorgfalt zu sammeln und in grösster Eile aufzulegen, lieber den bereits als werthvoll anerkannten Erzeugnissen Lebender grössere Aufmerksamkeit schenken, zu ihrer Veröffentlichung bereitwilliger die Hand bieten möchte, als es z. B. bei Fr. Schubert, C. Löwe u. A. der Fall gewesen ist, die notorisch lange Zeit keinen Verleger für ihre ersten Werke — Erlkönig, Balladen — finden konnten, blos weil ihre Namen damals noch nicht zu den allgemein bekannten und accreditirten gehörten. — Der Walzer besteht aus Hauptsatz, D dur, Trio, G dur, Wiederholung des ersten Theiles und Schlusssatz. Nach einem bedeutenden Zuge darin haben wir vergeblich gesucht. Dass jedoch dergleichen auch in dem beschränkten Rahmen eines Walzers enthalten sein können, beweisen die Compositionen dieses Genre's von Beethoven, Fr. Schubert, Hummel, Reissiger und Anderen.

Grande Polonaise pour le Violon avec Accomp. de grand Orchestre ou de Piano composée par *Fr. Prume*. Op. 5. Vienne, chez Veuve Haslinger et fils. 2 Fl. C.-M.

Das vorliegende Product des belgischen Melancholikers in G dur lässt sich — nach seinem Inhalt und Zweck — vielleicht am Besten mit Mayseder's Compositionen dieser Gattung vergleichen; nur mit dem Unterschiede, dass der Letztere in der Anlage, in der Zusammenstellung der Motive und in zweckmässiger Abwechselung von Cantabilität und Bravour bei Weitem mehr Geschick und Gesebmack besitzt, als Prume, der in dieser Beziehung oft Mangel an Routine und dilettantische Unbeholfenheit verräth. Ausserdem unterscheidet sich die Polonaise von den derartigen Arbeiten des Deutschen durch den mehr modernen Zusehnitt ihrer melodischen Phrasen, so wie durch grössere Anhäufung und Steigerung der Schwierigkeiten, die darin mit vollen Händen ausgestreut sind, zu Lust und Ergötzen aller blos nach äusseren Erfolgen strebenden Spieler, denen hier in der That ein reiches, weites Feld dargeboten ist. Als Composition an sich nimmt die Polonaise nur einen sehr untergeordneten Standpunct ein, so sehr sie als reines Virtuosenstück, als Salon- oder Conversationsmusik allen — aneh den aussehweifendsten Anforderungen genügt. Man braucht nur einen grossen Theil der dieser Richtung huldigenden Tagescompositionen kennen gelernt zu haben, um zu wissen, dass sich jene Gegensätze gar wohl darin vereinigt vorfinden können, ja gewissermaassen in der Saebe selbst bedingt sind. Zu deutlicherer Veranschaulichung und zur Begründung obiger allgemeiner Aussprüche mögen mehrere Einzelnheiten hervorgehoben werden. — Nach einer höchst unbedeutenden Introdnetion, E dur, $^3/_4$, folgt die Polonaise selbst, mit einem Thema von so allgemeinem Allerweltscharacter, dass man schwören möchte, man habe ähnliche schon zu Hunderten gehört. Nach den ersten, vom vollen Orchester als Refrain wiederholten aeht Taeten leitet die Violine Solo wieder nach der Tonica (E dur) über, um abermals diese gegen die Dominante zu vertauschen, bis dann der erste Theil mit melismatischen Erweiterungen wiederkehrt, diesmal jedoch, statt wie zu Anfange nach H dur, nach E dur sieh wendet, worauf ein Tutti von acht Tacten den ersten Satz abschliesst. Da das folgende Solo, halb Figuration, halb Cantabile, gleichfalls wieder in E dur anbebt, — beiläufig bemerkt, erscheint uns die fast stricte Wiederbolnng der ganzen seehzehn Taete, namentlich der mit „Grandioso" bezeichneten Stelle, nicht glücklich — so war diese Tonalität nachgerade hinreichend für das Ohr festgestellt, und der Componist konnte nun sehon sich in weitere, modulatorische Excursionen einlassen, statt nach beendigter Gesangstelle in der darauffolgenden Passage („élégante") abermals wieder nach E dur zurückzufallen und noch ganze seehzehn Taete darin zu verweilen, wodnrch unwillkürlich der Eindrnck der Monotonie erzengt wird. Endlich (Seite 6, Tact 6) weicht er aus dem oft betretenen Gleise in mehr entfernte harmonische Regionen (Cis moll, fis 7$\frac{\sharp}{\sharp}$, G dur, fis $\frac{6}{4}\frac{\sharp}{\sharp}$, eis 7$\frac{\sharp}{\sharp}$, fis$\frac{\sharp}{\sharp}$) aus, bis er (S. 7, T. 2, grazioso) in H dur Fuss fasst. Nnn folgt abermals eine Art Gesangstelle, welche in zwei Hälften zerfällt, die jedoch in gar keiner Beziehung zu einander stehen, d. h. nicht zusammen passen, und die uns ungefähr wie eine musikalische Uebertragung von Jean qui rit und Jean qui pleure vorkommen; anders wissen wir den empfangenen Eindrnck und Das, was wir meinen, augenblicklieh nicht zu veranschaulichen. Naehdem man nun in sothaner Cantilene — so zu sagen — lyriseb verschnauft hat, stürzt man (Seite 8, System 3) mit neuer Kraft wieder in das Passagengewühl, wobei unwillkürlich die Dürftigkeit der Erfindung hinsieblich der erforderlichen Mannichfaltigkeit der Figuren auffällt, indem nämlich in den ersten seehszehn Taeten fast ganz unverändert wieder die nämliche Stelle — nur in H dur — wiederkehrt, welche Seite 5 bereits in E dur zum Vorsehein kam. Seite 9, Tact 2, beginnt eine wahre Parforcejagd von halsbrechenden Schwierigkeiten, ist eine solebe Masse von Figuren, von geistlosen Künsteleien und Klangspielereien angehäuft, dass man ordentlich leicht aufathmet, als S. 10 mit dem Tutti endlieh Entsatz anlangt. Doeh noch ist nicht alle Gefahr vorüber; — nachdem der erste Satz sieh fast in seiner ganzen Länge noch einmal wiederholt und erst gegen das Ende hin die Modulation sieh naeh der Unterdominante H dur gewendet hat, worin sodann wieder eine andere, seinsollende Gesangstelle eingeführt wird, tummelt der Componist nochmals sein Steekenpferd tüchtig herum,

Digitized by Google

d. h. wird man auf's Neue mit einer fast auf drei Seiten sich erstreckenden Flut von Passagen, Sechszehntheil-Trioten-Arpeggien, Trillern, Läufen, Saltomortali u. s. w. förmlich überschwemmt. Hiermit, denkt man, wird sich der Componist endlich beruhigen und sich genügen lassen. — Keipesweges! Jene frühere, auf den ersten Satz (Thema) gefolgte Solostelle wird — jedenfalls ein starker Missgriff — nun erst, so wie auch die Seite 9 gebrachte, als Parforcejagd bezeichnete Passagenreihe, noch einmal wiederholt, bevor Herr Prume sich zum Schluss entschliessen kann, der gleichfalls noch, wie man sich denken kann, mit dem schillernden Flitterkram — wie man zu sagen pflegt — mit allen möglichen Chicanen ausgestattet ist. Wenn dies nicht Uebermaass, Missbrauch der technischen Effecte und Mittel ist, dann ist die moderne Virtuosität überhaupt von diesem Vorwurfe freizusprechen. — — Aus dieser näheren Zergliederung wird man ersehen, dass von eigentlicher musikalischer Einheit, von Zusammenhang, lyrischer Folgerichtigkeit eben so wenig, als von einer künstlerischen Verarbeitung und sinnigen Benutzung der Entwickelung der Motive in dieser Grande Polonaise die Rede, sondern dass darin Alles nur eben so lose und fabrikmässig für den nächsten Zweck und augenblicklichen Bedarf an einander gereiht ist. Es bedarf eben nicht prophetischer Divinationsgabe, um voranszusehen, dass ungeachtet dieser wenig geistigen Characteristik die Polonaise in grossen Kreisen Furore, Fanatismo erregen und zahlreiche Freunde sich erwerben wird; all' dieser temporaire Erfolg vermag uns jedoch nicht irre zu machen oder zu entmuthigen, immer wieder auf den eigentlichen wahren Endzweck der Kunst und darauf hinzuweisen, dass eine, ob auch noch so glänzende Schaale nun und nimmer für den mangelnden Kern entschädigen kann. *C. K.*

Nachrichten.

Cöln, im Mai 1846. Der Zweck dieser Zeilen soll lediglich der sein, den Standpunct des musikalischen Geschmackes und die Mittel zu dessen Befriedigung am hiesigen Orte zu bezeichnen, und zwar auf Grund der in der verflossenen Saison gewonnenen Erfahrungen. Dazu bedarf es einer Kritik der dargebotenen Leistungen nach Inhalt und Form nur so weit, als sowohl ersterer wie letztere unbekannt sind; gekannte Kunstwerke und Künstler sind an sich schon der Maassstab für die Stufe der musikalischen Bildung eines Publicums. Deshalb sind die Schöpfungen, deren hier Erwähnung geschehen muss, da über sie, mit einer Ausnahme, die öffentliche Stimme längst entschieden hat, lediglich in gedrängter Uebersicht aufzuführen; die Kräfte dagegen, welchen die Darstellung derselben vorzugsweise zu verdanken war, werden, weil sie — Herrn *Dorn* abgerechnet — nur in kleineren Kreisen bekannt sind, einer kurzen Beurtheilung zu unterwerfen sein.

Die Ehre der Hauptleistungen gebührt nun vor Allen der sogenannten Concertgesellschaft, welche, in sechs grösseren Aufführungen, jeder Gattung der guten Musik ihre Huldigungen darbrachte. Unter grösseren Werken der Vocal- und zugleich Orchestermusik stehen obenan „Die Jahreszeiten" von *J. Haydn*, welche zum Gedächtniss des Componisten am 114. Jahrestage seiner Geburt, den 31. März d. J., zur Darstellung kamen. Daran reihen sich würdig *Beethoven's* „Christus am Oelberge," Hymne von *Cherubini*, Psalm 42 von *F. Mendelssohn*, und — wenigstens als für das zeitige Interesse des Publicums von Bedeutung — die in diesen Blättern bereits besprochene „Wüste," Sinfonie-Ode von *F. David*. Von Fragmenten aus grösseren Werken, als Arien, Duetten u. dergl. m. mit und ohne Chor, zeigt sich ebenfalls eine erfreuliche Reihe. Die Meister *Händel* (Josua), *Mozart* (Don Juan, Belmonte und Constanze, Idomeneo), *Weber* (Atalia), *Righini* (Befreites Jerusalem), *Spontini* (Vestalin, F. Cortez), *Spohr* (Jessonda), endlich *Marschner* (Hans Heiling) haben dazu die Stoffe dargeliehen. Sodann war auch die reine Instrumentalmusik gebührend vertreten. Denn von Ouverturen wurden die zu Idomeneo (*Mozart*), Prometheus (*Beethoven*), F. Cortez (*Spontini*) vorgetragen; von Symphonieen: *Beethoven's* in C dur und die Pastorale, so wie *H. Dorn's* neuestes Werk (C dur), auf welches ich weiter unten zurückkommen werde. Endlich ist, um die Mannichfaltigkeit der Leistungen zu vervollständigen, noch eines Violinconcertes von *David* zu gedenken. — Es bedarf keiner Ausführung, dass die vorstehenden Musikwerke, auf sechs Abende vertheilt, ein reiches Feld zum Genusse darboten, und es ist dabei rühmend anzuerkennen, dass in der Auswahl für jedes einzelne Concert mit Tact und Umsicht verfahren worden war. Dieses Verdienst muss um so mehr hervorgehoben werden, als es nur selten angetroffen wird, indem dazu nicht nur Lust und Freude an der herrlichen Tonkunst, sondern auch treue Kenntniss der Empfindungen des Hörers erfordert wird. — Diesem Dankvotum an den Vorstand der Concertgesellschaft wird sich passend ein gleiches an die Künstler anschliessen, welche vorzugsweise zum Gelingen obiger Aufgabe beigetragen haben.

Hier ist vor Allen *H. Dorn* zu nennen, der — bisher gleichsam noch ein Fremdling — nunmehr der Unserige geworden, da er für die Folge unter Bedingungen gewonnen ist, welche die Bürgschaft geben, dass er lebenslänglich unter uns weilen werde. In zweifacher Beziehung ist seiner gegenwärtig Erwähnung zu thun, als Dirigenten und als Componisten. Seine Leistungen in ersterer Hinsicht sind bekannt genug; er hat sie auch hier bewährt und sich durch Sicherheit und Gewandtheit das Vertrauen der Mitwirkenden und des Publicums erworben. Als Componist ist er mit der oben erwähnten Symphonie aufgetreten, die, einer ausführlichen Beurtheilung würdig, hier mindestens wenige Worte der Beachtung zu erfahren hat. Sie zerfällt, wie herkömmlich, in vier Sätze, unter denen jedoch das Andante nicht die zweite, sondern die dritte Stelle einnimmt. Letzteres ist der Theil, auf welchen der Verfasser — wegen einer grossen Frage darin — muthmaasslich den meisten Fleiss verwendet hat. Auch bietet sie insofern etwas Neues, als das Thema, nachdem es in mannichfachen Gestalten durchfugirt ist, in einer rhythmisch etwas veränderten Figur

Digitized by Google

von einem einfachen Streichquartett aufgenommen, und, sobald die Fuge hier ihren Höhepunct erreicht hat, zum Abschluss wieder in das ganze Orchester übergeführt wird. Die Rückkehr aus dem Quartett in das Orchester ist sehr wohlthuend, dagegen hat der Uebergang in das Quartett und die ganze verhältnissmässig lange Thätigkeit des letzteren etwas Fremdartiges, mit dem man sich erst durch öfteres Hören wird vertraut machen müssen. Die grosse Empfehlung, welche das Werk von Anfang bis Ende begleitet, ist, dass es unverkennbar Zeugniss ablegt, wie der Verfasser auf den Bahnen des unerreichten *Beethoven* als dessen gelehriger Jünger wandelt. In allen Sätzen docnmentirt sich Sangbarkeit der Themata, eine — bei steter Bewahrung der ersteren — doch erfreuliche Mannichfaltigkeit der in ihrer Behandlung gewählten Figuren, und eine gewandte Beherrschung der Orchestermittel. Ueberladung in der Instrumentation und leere Effecthascherei sind weislich vermieden, und man gewahrt überall, dass der Künstler nicht für den Beifall der Menge, sondern für den gebildeten Geschmack der Musiker und für Liebhaber gediegener Schöpfungen gearbeitet hat. Das Ganze macht den Eindruck eines verständig durchdachten Kunstwerkes, aus einem tiefen Ernst des Gemüthes und aus warmer Begeisterung für die schöne Kunst hervorgegangen. Damit soll nun freilich nicht gesagt sein, dass die Composition über jeden Angriff erhaben sei; da indessen die Erörterung des Einzelnen von dem gegenwärtigen Berichte, der sich überdies nur auf ein einmaliges Hören gründet, ausgeschlossen bleiben muss, so waren nur diejenigen Seiten des Werkes hervorzuheben, welche über seinen Gesammtwerth Aufschluss geben, und dadurch über seine Berechtigung, in weiteren Kreisen bekannt zu werden. Dieses war um so mehr Pflicht, als es wegen der Gefälligkeit der Melodieen und der Klarheit in der Bearbeitung leicht verständlich und daher auch dem grösseren Publicum zugänglich ist. Möge es bald die verdiente Verbreitung finden, und möge dann die Kritik sich beeilen, die Schuld zu lösen, die ihr die Bedeutung desselben auferlegt!

Nächst *Dorn* habe ich Fräul. *Sachs* und Herrn *Koch* zu nennen, welchen die Soli für Sopran und Tenor anvertraut waren; die Soli der anderen Stimmen waren in den Händen von Dilettanten. Fräul. *Sachs* ist uns, wie Ihnen bekannt, aus Sachsen zugeführt, und sie gehört zur Zahl Derer, um welche das künstlerisch so rege und und thätige Leipzig sich ein besonderes Verdienst erworben. Sofern letzteres uns zu Gute gekommen, spreche ich im Namen des kunstliebenden Cöln Denjenigen, welchen unmittelbar die Bildung der Künstlerin anvertraut war, den wärmsten Dank für die Sorgfalt aus, die sie ihr gewidmet. Dass letztere so schöne Früchte getragen, ist freilich nicht minder den trefflichen Anlagen der Schülerin beizumessen, denen wir hiermit ebenfalls die verdiente Anerkennung darbringen. Ihre Stimme, deren Kraft mindestens ausreichend ist, zeichnet sich durch eine so ächte Sopranfarbe aus, dass man durch das unwiderstehlich Insinuante des Tones, welches das Eigenthümliche der reinen Soprane ist, eine wahre Freude empfindet. Diese wird aber noch vielfältig gesteigert durch die Frische der Auffassung, die Reinheit des Geschmackes und die Innigkeit der Empfindung, welche aus jeder ihrer Leistungen hervortritt. Sie lebt ganz in dem Gegenstande ihres Vortrages, mag dieser sein, welcher er wolle. Aber diese völlige Hingebung an ihren Stoff, so sehr solche den Hörer belebt, verzehrt sie selbst. Darum ist ihr, bei ihrer ohnehin nicht kräftigen Natur, die grösstmögliche Schonung dringend zu empfehlen, um so mehr, als die Spuren der Ermattung sich sowohl in der Stimme selbst als in deren Gebrauch (letzteres namentlich bei rascher Bindung der Töne, so wie im Mezzavoce), leider! nicht mehr verkennen lassen. Möge Fräul. *Sachs* diese Bemerkung als einen wohlmeinenden Rath betrachten, nur aus dem Wunsche hervorgegangen, ihr und uns noch lange die Gaben ihres herrlichen Talentes zu erhalten!

Würdig neben Fräul. *Sachs* steht der Tenorist Herr *Koch*, der ebenfalls von Osten herübergekommen ist. Seine Stimme lässt zwar in so fern etwas zu wünschen übrig, als sie in den höchsten Tönen meistens etwas vernachleiert ist, überhaupt in der Höhe, streng genommen, den Forderungen an einen Tenor, im vollen Sinne des Wortes, nicht überall genügt. Doch wollen wir, da ihr Umfang für die meisten Fälle immerhin ausreicht, jenen Mangel nicht zu hoch in Anschlag bringen, zumal derselbe durch eine, für einen Tenor seltene Tiefe und Fülle des Tones, und in Folge letzterer, durch ein ausgezeichnetes Mezzavoce mehr als aufgewogen wird. Zu diesen Vorzügen der Natur gesellt sich eine den Sänger ehrende Fertigkeit, dieselbe zu gebrauchen. Er gehört zu den Wenigen, welche den Auswüchsen der modernen italienischen Schule fremd geblieben, und denen man das Zeugniss einer völlig manierfreien Singweise geben kann. Auch formelle Gewandtheit hat er sich in anerkennenswerthem Maasse angeeignet, und wenn ja etwas zu tadeln wäre, so bestände es in einigen durch seinen sächsischen Dialect erzeugten Mängeln in der Aussprache gewisser Consonanten, so wie ihm auch eine wohlklingende Bildung des Vocals nicht gelingen will. Seine Auffassungsweise tritt — abgerechnet die Recitative, bei welchen sich noch eine Unzulänglichkeit in der Beherrschung des Gegenstandes fühlbar macht — namentlich beim Vortrage von Liedern sehr vortheilhaft hervor. Möchte er bei letzteren sich nur eine strengere Auswahl zur Pflicht machen, und sich von dem sogenannten Salongeschmack unabhängig erhalten, damit seine schöne Vortragsweise nur ihrer würdige Aufgaben gewinne.

Endlich gehört hierher der Concertmeister *Hartmann*, der als Solist auf der Violine, und zugleich als Vorgeiger des Orchesters hier aufzuführen ist. In ersterer Eigenschaft hat er das oben erwähnte Concert von *David* vorgetragen und dabei von Neuem bewährt, dass seine Leistungen mit der Liebenswürdigkeit seines Wesens Hand in Hand gehen. Als Flügelmann des Orchesters ist er, sowohl in dieser Stellung als durch seine Tüchtigkeit, vorzugsweise berechtigt, die Anerkennung der mit seinen Genossen gemeinsam erworbenen Verdienste hinzuzunehmen, und freuen wir uns, solche allgemein und mit Ueberzeugung aussprechen zu können.

(Beschluss folgt.)

Digitized by Google

Das Musikfest in Aachen.

Die alte Kaiserstadt beging das diesjährige Pfingstfest mit der Feier des Niederrheinischen Musikfestes. Welch' eine Feier! Aus Nord und Süd, aus Osten und Westen strömten die Kunstjünger herbei, um an ihrem Gelingen zu arbeiten. Mit ihnen erschienen die Freunde der göttlichen Tonkunst, in ihrem Beifall die Feierklänge Jener widerhallen zu lassen! Strahlend leuchtete die Sonne den Kommenden, als ob sie frohlockte über den Jubel, den man bereitete; in gleicher Pracht zog sie daher über der versammelten Menge, gleichsam wachend, dass Nichts ihre Andacht störe. Wie die Natur freudig zu beben schien bei dem langenthehrten wärmebringenden Lichte, so jauchzte die Menschenbrust über die Gunst des Himmels, der in tiefem Blau sich über ihr wölbte, über die Gewalt der Töne, die aus tausend Stimmen hervordrangen, über die allgemeine Lust, die Alt und Jung, Freunde und Feinde, Heimische und Fremde durchzündete, und, sie mit gemeinsamem Bande umschlingend, wie zu einem Ganzen, einer grossen Seele gestaltete! Wonnevoll waren jene Tage, und wonnevoll ist die Erinnerung! Wie Manchen wird eine Thräne des Entzückens, ein warmer Händedruck eines Mitfühlenden, worin die andächtige Stimmung des Augenblicks den entsprechenden Ausdruck suchte, unvergesslich bleiben! Wie manches Freundschaftsband ist fester geknüpft, wie manches neue geschlossen worden! Und diese rein menschlichen Erfolge, sind sie nicht zugleich der grösste Gewinn, den die Kunst davon getragen? Ja wahrlich, gerade sie legen erst Zeugniss ab, dass jene nicht nur in den Reihen ihrer Priester eine Stätte gefunden, sondern dass sie gehörend zum Gemeingute geworden. Dies ist die wahre und beste Errungenschaft, welche das Doppelfest uns hinterlassen; für diese haben wir auf das Wärmste zu danken, innig uns ihrer zu freuen!

Welches aber waren die Meister, deren Werke zu solcher Begeisterung hinrissen, welches die Diener, durch deren Eifer jene lehendig wurden? *Jos. Haydn* in seiner „Schöpfung" führte uns aus dem Chaos in das Paradies, uns mahnend an unseren himmlischen Ursprung; *Cherubini* mit dem „Ista dies" rief uns zum Sühnopfer für den Gott der Liebe; *Händel* mit dem „Alexanderfest" zu Dankeshymnen an den Musageten. Die Ouverturen von *Weber* zum „Oberon," von *Mozart* zur „Zauberflöte," von *Onslow* zum „Colporteur," so wie *Mendelssohn's* Es dur-Quartett, und endlich *Mozart's* D dur- und *Beethoven's* C moll-Symphonie, lockten uns zur seligen Schwelgerei in der romantischen Gegenwart!

Und wie entsprach die Darstellung dieser Kunstwerke ihrem Werthe? Fragen wir hier nicht die Kunstrichter nach ihrem Urtheile. Sie möchten uns erzählen, dass die Chöre nicht überall präcis eingesetzt, die Tenor- und Basssoli viel zu wünschen übrig gelassen, das Orchester manchen Fehler gemacht habe, ja dass die Tempi hier und da vergriffen worden, sogar in der C moll-Symphonie zwei Tacte gestrichen seien — —. Wir wollen heute aber nicht dem weisen Spruche der Kritiker lauschen, deren zersetzende Verstandesarbeit nur zu gern uns mit Einzelnheiten füttern möchte; als Gefühlsmenschen wollen wir uns dem Gesammteindrucke des Ganzen hingeben! — Und dieser war ein selten schöner. *F. Mendelssohn* zeichnete den ungeheueren Massen sicher die Bahn vor, die sie gemeinsam wandeln sollten, und erhöhte ihren Eifer durch eigene Lebendigkeit. Das Orchester, wiewohl aus den verschiedensten — fremden und einheimischen — Elementen zusammengefügt, schien durch Präcision und Virtuosität sich selbst übertreffen zu wollen. Die Chöre bekundeten eine wunderbare Fülle und Frische der Stimmen, eine seltene Begeisterung für die grosse Sache, eine erfreuliche Zusammenwirkung. Endlich — die Königin des Festes — *Jenny Lind*, erschien ganz in der Vollendung, wie sie nur ihr eigen ist. Fragen wir nicht, wie sie die heutige Aufgabe gelöst habe; solche Frage wäre müssig. Denn sie ist immer dieselbe — Reine, Hohe, Einfache. Was von einer Leistung gilt, gilt von allen, — so fertig ist ihre Natur, so fertig ihre Kunst. Ihr ward das herrliche Loos, zwei Wesen in sich zu vereinigen, deren jedes für sich allein zu gestalten, schon eine seltene Bestimmung ist, — das wahre Weib und die wahre Künstlerin. Als Weib hat sie das rein Menschliche in ihr bis zu einer Vollendung ausgebildet, dass sie das lebendige Bild der Jungfräulichkeit darstellt, mit all' den unvergänglichen Reizen geschmückt, die unwiderstehlich zur Bewunderung hinreissen. Als Künstlerin wiederum hat sie das Räthsel gefunden, ihren Schöpfungen stets den Stempel der lautersten Wahrheit aufzudrücken, und so, nur ächt menschliche Gebilde schaffend, die Kunst zur Natur zurückzuführen. Und ihre beiden Naturen durchdringen einander dergestalt, dass die eine nicht ohne die andere denkbar ist; sie ist die Künstlerin, weil sie die Jungfrau ist, und unmöglich wäre es, der Ersteren zu huldigen, ohne zugleich für Letztere die wärmste Verehrung zu empfinden. Fast scheinen diese Worte müssig, nachdem bereits so Vieles, so tief Empfundenes über die wunderbare Erscheinung gesagt worden. Doch wer kann ihren Namen nennen, ohne dem gepressten Herzen Luft zu machen, ohne den innersten Drang, ihr seine heissesten Huldigungen darzubringen? Wer kann es zumal an dieser Stelle, bei dem Gedachtnisse einer Feier, deren Seele sie gewesen? — Aber wegen dieser ihrer Bedeutung seien sie auch die letzten, die wir dem Feste widmen; wir nehmen Abschied von demselben mit dem Weihegruss an Sie, die seine Kroue war! —

Obgleich der vorstehende Bericht bereits eine Beschreibung des diesjährigen Musikfestes in Aachen liefert, so glaubt die Redaction dennoch, dass die folgende Uebersetzung eines Briefes, welchen der ja auch bei uns einer hohen Achtung geniessende *George Onslow* an die Pariser musikalische Zeitung über dieses Fest richtete, nicht unwillkommen sein werde.

Herr *Onslow* sagt: „In Folge der Verbindung, welche bereits im Jahre 1828 Düsseldorf, Cöln und Aachen unter einander geschlossen, werden alljährlich, und zwar regelmässig an den Pfingstfeiertagen, abwechselnd in einer dieser Städte grosse Musikfeste abgehalten.

Meine Reise dahin hatte den doppelten Zweck, einer der grossen Chorauffuhrungen beizuwohnen, von denen

Digitized by Google

ich so viel gehört hatte, und den Nachbarn über dem Rhein für die Freundlichkeit zu danken, mit welcher sie die Werke unserer Landsleute aufnehmen.

Gewöhnt, was die Instrumentalpartieen anlangt, an das vollkommene (ich möchte sagen, unnachahmliche) Spiel des Orchesters der Pariser „Société des concerts“ und an den mächtigen Einfluss, welchen unser bewundernswerther *Habeneck* über dies Orchester äussert, musste ich natürlich bei meinem Urtheile den strengsten Maassstab anlegen; und doch konnte ich nicht umhin, der Energie, der Zartheit und genauen Beachtung selbst der feinsten Schattirungen meine hohe Achtung zu zollen, welche diese Masse von mehr als 600 Ausführenden wechselsweise unter Leitung und im Sinne ihres trefflichen Dirigenten, Dr. *Felix Mendelssohn Bartholdy*, einer der grössten musikalischen Autoritäten Deutschlands, zeigte. Ich wohnte den vier Proben bei, welche hinreichten, um die ergreifendsten Wirkungen durch diese Sänger und Instrumentisten hervorzubringen, die erst am Abend vorher von den verschiedenen Orten ankamen, um hier fünf Tage zusammenzuwirken und dann wieder auseinanderzugehen, bis das nächste Musikfest über Jahr und Tag sie von Neuem zusammenruft. Ehre der grossen Ruhe, der Sorgfalt und dem seltenen Talente, mit welchem *Mendelssohn* jedes einzelne Stück einstudirte, Ehre und Lob der Einsicht, dem Verständniss, welche seine Bemerkungen ohne Ausnahme bei Denen fanden, an die er sich damit wendete.

Die Chöre bestanden aus 480 Sängern, alles Dilettanten, alles vortreffliche Musiker; die Soli waren theils an die ersten Künstler Deutschlands, theils an Dilettanten vertheilt, namentlich an: Fräul. *Jenny Lind*, Frau *Josephine Bel*, geborne *Flemming* aus Cöln (Dilettantin — Alt), Fräul. *Birnbaum*, ebenfalls aus Cöln (Dilettantin — Contralt), die Herren *Härtinger* (Tenor) aus München, *Conradi* (Bass) aus Frankfurt a. M. und *Herger* (Bass) vom Aachener Theater.

Zwei Concerte waren der grossen Zahl einheimischer und fremder Kunstfreunde in Aussicht gestellt; aber freilich musste ein grosser Theil dieser genusssuchenden Menge unbefriedigt bleiben, da das Stadttheater, welches übrigens in akustischer Hinsicht vortrefflich gebaut ist, leider nur 1200 Zuschauer fassen kann. Die Bühne, welche einen grossen, geschlossenen Saal, auf Holz gemalt und amphitheatralisch gebaut, darstellte, fasst eben so viele Sänger und Instrumentisten. Die Anzeigen versprachen zwei musikalische Abende; den ersten erfüllten: die D dur-Symphonie von *Mozart*, und die „Schöpfung“ von *Haydn*; den zweiten: die Ouverture zu „Oberon“ von *C. M. v. Weber*, eine Motette mit Chören „Ista dies“ von *Cherubini*, die C moll-Symphonie von *Beethoven*, und das „Alexander-Fest“ von *Händel*.

Das Orchester bildete den Mittelpunct des Amphitheaters, von dem vorn in der Mitte angebrachten Pulte des Dirigenten aufsteigend bis zum Hintergrunde der Bühne. Ebenso waren die Sänger aufgestellt, welche sich in zwei Colonnen, rechts und links neben dem Orchester, von unten nach oben zogen, und zwar so, dass die Damen die unteren, dem Publicum näheren, die Männer die höheren, entfernteren Plätze einnahmen.

Diese Masse bot einen wahrhaft imposanten Anblick dar, und dürfte ich meinen Bericht auch auf das Nichtmusikalische erstrecken, so würde ich von dem entzückenden Anblicke sprechen, welchen diese 200 jungen Frauen und Mädchen boten, die, alle gleichmässig in weissen Kleidern und mit frischen Blumenkronen im Haar, im Vorans schon durch Anmuth und Schönheit, wie später durch ihr schönes Talent, den herrlichsten Sieg errangen.

Die Symphonieen wurden auf eine Weise vorgetragen, die jeden Kenner befriedigen musste; nie aber hörte ich die Ouverture zu „Oberon“ mit mehr Energie, Feinheit, Zierlichkeit, selbst in den kleinsten Einzelnheiten, und mit grösserer und edlerer Begeisterung ausführen. Das Orchester stand wahrhaft über jedes Lob erhaben. Dasselbe Loh muss ich aber auch den Chören hinsichtlich der Ausführung der Oratorien und der Motette zollen.

Wer diese Massen nicht gehört hat, jetzt so energisch, dann wieder so zart erklingend, diese Frauenstimmen, so jugendlich-frisch, diese kräftigen, stets rein intonirenden Männerstimmen, das ausgezeichnete Ensemble, die Präcision in den fugirten Sätzen und die vollkommene Uebereinstimmung Aller in der Beobachtung der feinsten Nuancen, — der kann sich von der Vollkommenheit dieser Aufführungen keinen Begriff machen. Gestehen wir es offen: nur in Deutschland finden wir diese Macht und Gewalt des Chorgesanges; der Geschmack, die Erziehungsweise des Volkes führen die Deutschen ohne besondere Anstrengung zu den glänzenden Erfolgen, die den Fremden zu Erstaunen und Bewunderung hinreissen.

Auch die Soli waren von der besten Wirkung, und die beiden dilettirenden Damen, welche ich schon oben nannte, lösten ihre Aufgabe auf das Ehrenvollste neben den Künstlern vom Fach. Was aber schwer zu beschreiben sein würde, das war der Enthusiasmus, den Fräul. *Jenny Lind* erregte. Ihr Talent ist ein in jeder Beziehung ausgezeichnetes, und geistliche Musik kann sicher nicht in vollkommenerer Weise vorgetragen werden. Ihre Sopranstimme ist von einer Klarheit und Weiche, einer Kraft und Reinheit, die wahrhaft bewundernswerth sind; vollkommen gleichmässig und abgerundet in sich, vermag sie von der äussersten Kraft zum leisesten Hauch in ihren Tönen überzugehen und dadnreh die herrlichsten Wirkungen hervorzubringen. Ihre Passagen sind von einer Vollkommenheit in der Ausführung, die selbst dem leisesten Tadel keinen Spielraum lässt, und schnelle und leichte Coloraturen stehen ihr vollkommen ebenso zu Gebote, als die hochpathetischen und feierlichen Klänge, die sie so trefflich in Werken ernsten Styles anzuwenden versteht. So sehr sie auch nach diesem Allen gewöhnt sein muss, überall Anerkennung zu finden, so konnte sie gewiss nicht unempfindlich für den Beifall sein, den sie hier in Aachen erwarb, und sicher wird sie nie des Augenblicks vergessen, wo alle Sängerinnen, von dem rauschenden Beifalle des ganzen Auditoriums hingerissen, sich der Blumenkränze, mit denen sie sich geschmückt, beraubten, um die Allgeliebte und von Allen Gefeierte damit zu überschütten. Diese Kränze und Blü-

Digitized by Google

ten, die von allen Seiten des Amphitheaters in hohen Bogen zu den Füssen der seltenen Künstlerin niederfielen, gewährten das herrlichste Bild, das mir jemals vorgekommen.

Alle Franzosen, welche dem Aachener Musikfeste beiwohnten, müssen aber auch stolz sein auf die hohe Verehrung, welche unser trefflicher *Cherubini* in Deutschland geniesst. Seine herrliche Motette wurde in höchster Vollkommenheit ausgeführt und erregte allgemeinsten Enthusiasmus.

Den beiden angekündigten Concerten folgte noch ein drittes, bei welchem sich namentlich die Solisten — Sänger und Instrumentisten — hören liessen. Dasselbe bestand, ausser zwei grossen Chören aus *Haydn's* „Schöpfung" und den Ouvertüren zum „Colporteur" und der „Zauberflöte," aus einem Quartett für Streichinstrumente von *Mendelssohn* (vorgetragen von vier Cölner Künstlern), zwei Liedern von *Mendelssohn* und schwedischen Nationalgesängen, gesungen von Fräul. *Lind*, einer Arie von *Mozart*, gesungen von Herrn *Härtinger*, und einem Violinsolo des Lütticher Geigers *Léonard*.

Die beiden Ouvertüren wurden mit hinreissender Wärme und ausgezeichnetem Geschmack vorgeführt; eben so das Quartett von *Mendelssohn*. Die beiden Chöre, welche man schon zwei Abende vorher gehört hatte, machten dieselbe zauberische Wirkung, und das Vergnügen, Fräul. *Lind* in den reizenden Liedern *Mendelssohn's* und den höchst originellen schwedischen Volksliedern zu hören, war zwar von anderer Natur, aber sicher nicht geringer. Endlich fand auch das Solo des Herrn *Léonard*, der dabei ein wirklich ausgezeichnetes Talent bekundete, lauten und wiederholten Beifall.

Nachdem sie so während dreier Tage die Bewohner Aachens entzückt hatten, zerstreuten sich Sänger und Spieler, um sich im nächsten Jahre in Cöln wieder zusammenzufinden. Glücklich die, welche ihnen auch dahin folgen und so den schönen Eindrücken nochmals sich hingeben können, von denen ich hier nur eine unvollkommene Skizze geben konnte.

Aachen, den 3. Juni 1846.

George Onslow."

Aus Berlin. Berlin erhebt sich nach und nach wirklich zum Range einer Weltstadt, und es wird immer schwerer, nicht selten schlechthin unmöglich, allen musikalischen Ereignissen und Vorkommenheiten in Person beizuwohnen. So habe ich ganz gegen meinen Wunsch nur zwei Oratorienaufführungen der Singacademie beiwohnen können, und zwar der ersten Aufführung des „Mose" von *A. B. Marx* und der zweiten von *F. Hiller's* „Die Zerstörung Jerusalems." Die Componisten dirigirten selbst. Man erwarte hier keine Kritik dieser beiden Werke; sie wäre auch überflüssig, da namentlich über Mose sowohl in musikalischen als anderen Zeitungen mit hinlänglicher Ausführlichkeit berichtet, *Hiller's* Werk aber in den bedeutendsten deutschen Städten wiederholt aufgeführt worden und der musikalischen Welt bekannt ist. Herr Professor *Marx* wird es uns nicht verargen, wenn wir bei aller gebührenden Achtung für seine grossen Verdienste als Theoretiker und musikalischer, geistvoller Schriftsteller, offen bekennen, dass sein Oratorium Mose uns keinen grossen und nachhaltigen musikalischen Eindruck gemacht hat. Wir haben dasselbe, inclusive einer Generalprobe in Breslau, im Ganzen drei Mal gehört. Nach dieser wiederholten Kenntnissnahme scheint uns das umfangreiche Werk nicht aus innerem Drange einer grossen, primitiven Tonseele nothwendig hervorgegangen zu sein; vielmehr macht es uns den Eindruck eines grossartigen Experimentes eines geistreichen Musikgelehrten, dem die Technik, Routine und Empirik eines Musikers von Profession mangelt. Herr *Marx* hat in der Kunst, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, den Gesellenstand, die Wanderjahre übersprungen. Man müsste stumpfsinnig oder böswillig sein, wollte man nicht gern anerkennen, dass sowohl der Text (vom Componisten selbst) nach Worten der Bibel für die Zwecke des Componisten geistvoll und oft sinnig zusammengestellt ist, als auch die Musik selbst manche grossartige Momente und Wirkungen hat, die für die poetische Phantasie ihres Schöpfers Zeugniss ablegen; allein das Ganze macht uns durchaus keinen rein musikalischen Eindruck, und kein Argument in der Welt wird uns innerlich überzeugen können, dass wir uns in dieser Beziehung geirrt.

Was die Zerstörung Jerusalems von *Hiller* anlangt, so hat seit *Mendelssohn's* Paulus hier kein neues Oratorium mehr Erfolg gehabt, was wohl auch Grund war, es in diesem Jahre zu wiederholen. Es ist das bedeutendste Werk, das wir bis jetzt hier von diesem Componisten kennen gelernt haben; die mehr grössere Arbeiten von ihm kennen, halten es für sein bedeutendstes überhaupt. Wir halten es, bis nicht ein Genie neue Bahnen bricht, vorläufig für unmöglich, in der Form der biblischen Cantate (Oratorium) etwas entschieden Neues, Originelles zu leisten. Die grössten Talente halten sich noch immer an *Bach* und *Händel*. Das einzig Neue scheint uns der Reichthum der modernen Instrumentation, die wiederum eine *Beethoven*'sche Errungenschaft ist. — Es dürfte eine ausführlicher Beantwortung würdige Frage sein: „Warum schreibt man überhaupt noch biblische Oratorien?" Es ist, so scheint es uns wenigstens, weder ein Mangel, noch ein Bedürfniss vorhanden. Gibt es keine anderen, unserer Welt-, Kunst- und Lebensanschauung näher liegenden Stoffe, die in dieser episch-dramatischen Form musikalisch zu behandeln wären, wenn es überhaupt nothwendig ist, sie noch ferner zu cultiviren? — Wir sollten es denken. Die Geschichte der Päpste, der Inquisition, der Reformation liefert Stoffe genug für eine derartige musikalische Arbeit. *Huss* war in dieser Beziehung eine glückliche Textwahl; oh es am Dichter oder am Componisten lag, dass dieses neue Oratorium nicht durchgreifend wirkte, wissen wir nicht. — Auf *Hiller* zurückzukommen, so halten wir sein Oratorium, rein musikalisch betrachtet, für ein sehr glückliches und liebenswürdiges Werk, in dem sich Talent, Kenntniss, Fertigkeiten und Grazie (im höheren Sinne) auf's Reizendste verschlungen finden. Ein dämonischer Revolutionsmensch ist dieser sinnige Tonkünstler freilich nicht, und so sind denn auch die saufteren Partieen die schönsten seines Werkes, das vor vielen noch den Vorzug hat, mit vorzüglicher Kenntniss des Gesanges geschrieben zu sein.

Digitized by Google

Hiller zeigte sich bei seiner diesmaligen Anwesenheit in Berlin als Componist, Clavierspieler und Dirigent; in Allem tüchtig, durchgebildet und fertig. Privatim lernten wir ihn auch als ausgezeichneten Partiturenspieler kennen und überhaupt als einen vielseitig gebildeten, geistvollen und erfahrenen Künstler, der in Berlin sehr wohl eine einflussreiche und fördernde Stellung gewinnen könnte, wenn er hier sein Domicil nähme; denn an denkenden und zugleich praetischen Musikern ist hier kein Ueberfluss, noch weniger aber an solchen, die Erfahrung und Bildung, eine erweiterte Lebens- und Kunstanschauung besitzen, um vorurtheilsfrei und unparteiisch Werke jeden Styles und Genre's objectiv zu beurtheilen. Berlin leidet noch immer an einem engherzigen Puritanismus in der Kunst, namentlich scheint es darauf ankommt, fremdländische Werke von Zeitgenossen zu beurtheilen. —

Ein drittes neues Oratorium, das in der Singacademie im Verlaufe des Winters zur Aufführung kam, war „Palestrina" von *C. Löwe*. Wir haben es nicht gehört und können daher nur historisch berichten, dass namentlich Inhalt und Form des Gedichtes den Componisten beeinträchtigt haben sollen. Das äusserliche, technische Arrangement der Aufführungen der Singacademie war das alte, allein die Theilnahme an diesen Concerten scheint uns nicht mehr die alte. Es ist ein alter Uebelstand dieses berühmten Institutes, dass es sich der Mitwirkung der königl. Opernsänger nicht entäussern kann, dass es keine Solosänger in seiner Mitte besitzt, dass die Fonds nicht ausreichen, solche zu engagiren, wenn auch nur für die Wintermonate, behufs der Aufführungen.

(Beschluss folgt.)

Aus Breslau. Im Mai. — Der verflossene Winter hat uns zwar manches Erwähnungswerthe im Gebiete der Tonkunst gebracht, ohne aber uns mit reisenden Virtuosen allzuviel zu beschenken, was denn auch, bei der wachsenden Gleichgiltigkeit des Publicums gegen den gewöhnlichen Virtuosenkram, sein Gutes hat. Die Oper hatte mit Schwierigkeiten zu kämpfen, da eine Sängerin Mad. *Dennemy* contractbrüchig wurde, ein Tenor Herr *Barth* missfiel, und man daher auf die Sängerinnen *Haller* und *Grünberg*, die Bässe *Prawik* und *Rieger*, und den Tenor *Rahle* sich beschränkt sah; bei allem Verdienste einzelner derselben, war immer dies ein unvollständiges Personal, das man vorzugsweise für deutsche Opern, deren vier neue erschienen, verwendet hat, nämlich *Marschner's* „Adolph von Nassau," *Dorn's* „Schöffe von Paris," *Lindpaintner's* „Sicilianische Vesper," endlich auch eine, die hier zum ersten Male au's Licht der Oeffentlichkeit trat, „Loreley" von *Heinse*, jetzt hier zweitem Musikdirector am Theater. Von der letzten ist zu sagen, dass, ungeachtet starker Hinneigung zu *Weber*'schen und *Meyerbeer*'schen Effecten, doch eine gewisse Frische darin waltet und grosse Leichtigkeit in der Behandlung alles Aeusserlichen. Der Grundgedanke des Textbuches wäre gar nicht übel, die Ausführung könnte freilich besser sein. Die erstgenannten drei Opern von *Marschner*, *Dorn* und *Lindpaintner* haben keinen tieferen Eindruck hervorgebracht. Am Wenigsten hat die „Sicilianische Vesper," worin man zu sehr das Vorbild der Hugenotten erkennen wollte, angesprochen. Einzelne Nummern *Marschner's* und *Dorn's* erhielten Beifall. — Von Wien aus kam *Berlioz* hierher, der einige seiner Hauptwerke in einem einzigen Concerte aufführte. Man kannte die Sachen noch nicht, da *Berlioz* vor drei Jahren auf seiner deutschen Rundreise Breslau nicht berührt hatte. Die bedeutenden materiellen Wirkungen frappirten, während mancher originelle Zug den Musikkenner erfreute, doch bleibt die Ueberladung, das Haschen nach Aeusserlichen und die oft nur künstliche oder gesuchte Unordnung für den Deutschen unerfreulich. Jetzt ist *Ernst* hier, der treffliche Geiger, der, bereits vor fünf Jahren hier sehr gut aufgenommen, auch diesmal schon zwei besuchte Concerte gegeben hat. Von grösseren Concertaufführungen des Winters wären zwei hervorzuheben. *Mosevius* gab *S. Bach's* Passionsmusik nach dem Matthäus, die allgemeine Theilnahme fand, und Capellmeister *Seidelmann* zu seinem Benefiz *Spohr's* Symphonie „Göttliches und Irdisches im Menschenleben," Stücke aus Idomeneo und *Rossini's* Stabat mater, leider vor leerem Saale, was die sorgfältige Aufführung nicht verdiente. Die Symphoniesoirée des Künstlervereines erhalten ihr sicheres Abonnentenpublicum. Für die musikalische Literatur nicht unwichtig ist das neue schlesische Tonkünstlerlexicon, das *Rossmaly* in Verbindung mit einem Schriftsteller *Carlo* (sein eigentlicher Name ist *Herzel*) herausgibt, und worvon zwei Hefte bereits erschienen sind. Das Buch ist, was die neuere Zeit betrifft, vollständiger, als das alte von *Hoffmann*, während es viele unbedeutende Namen älterer Zeit, die zuletzt unnöthigen Raum einnehmen, weglässt, so dass es zuletzt ein gutes Gesammtbild des Musikzustandes in Schlesien in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts abgeben wird. —

Kurzgefasste neueste Nachrichten der italienischen Oper u. s. w. ausserhalb Italiens.

1) Spanien.

Madrid (Teatro de la Cruz). In Mercadante's Bravo trugen die Bartolini-Baffaeli und Moriani die Palme davon; erstere auch im Nabucco. Moriani wählte zu seinem Benefiz die für ihn zu Florenz von Fed. Ricci componirte Oper Rolla, und schenkte die ganze Einnahme davon dem hiesigen Institute der Wohlthätigkeitsanstalten. — Es heisst allgemein, dieses Theater werde mit Beginn des Jahres 1847 eine spanische Nationaloper und spanische Sänger haben. Einstweilen wurde Anfangs März eine neue, *El diablo predicator* betitelte spanische Oper, vom Maestro *Basilio Basili* gegeben. Herr Basili ist der Sohn des bekannten Francesco dieses Namens, der einst Capellmeister zu Loreto, darauf Censor am Mailänder Conservatorium war, seit mehreren Jahren Capellmeister an der Peterskirche zu Rom ist, und wohl jetzt die 80 passirt hat. Seit vielen Jahren Singlehrer zu Madrid, macht er jetzt den Maestro und Impresario. Seine neue Oper ist, mit einem Worte gesagt, eine Mischung aus den heutigen italienischen Opern. Die sie vortragenden

Digitized by Google

Sänger waren: die Señora Chimeno, die Herren Carion, Barba und Becera.

(Teatro del Circo.) Im Belisario debutirte der neue Tenor Conti (auch in Berlin bekannt), Salvatori gab die Titelrolle; Beide, auch die Ober(meyer) sammt der Gruiz, gefielen ungemein. Letztere wählte zu ihrem Benefiz Herrn Battista's Anna la Prie, und hatte als Collegen Tenor Tamberlik nebst den Bassisten Ferlotti und Porto. Donizetti's Maria Padilla mit der Albertini gefiel nicht, Rossini's Otello mit der Michel wenig, Bellini's Puritani ziemlich. In letzterer Oper hatte ein tragicomischer Vorfall Statt. Als Ferlotti und Salvatori nach dem Absingen ihres Duetti's hinter die Coulissen traten, äusserte Ersterer zum Andereu, er habe allzusehr geschrieen, worauf Salvatori dem Ferlotti ohne Weiteres eine Ohrfeige gab. Vom Beleidigten zum Duell herausgefordert, schlugen sich Beide mit dem Säbel, und Salvatori, der seinem Gegner eine bedeutende Wunde am Halse versetzte, nahm schnell die Flucht.

NS. Madrid, 15. März. Heute Abend wird auf dem Teatro del Circo zum Benefiz des Tenors Tamberlik die neue italienische Oper *Irza* vom spanischen Maestro *Francisco Gomez* gegeben. — *Ferlotti* ist so weit hergestellt, dass er in diesen Tagen wieder die Bühne betreten wird.

Barcelona (Teatro de la Cruz). Mercadante's Due illustri Rivali, von der Goggi, Catinari, dem Tenor Milesi und den Bassisten Novelli, Martorelli vorgetragen, fanden, der Musik wegen, eine laue Aufnahme. Die Beatrice di Tenda, worin Bassist Superchi sang, befriedigte wenig. — Maestro Obiols ist nach Mailand gereist, um Sänger zu recrutiren.

(Teatro Nuevo.) In Rossi's Falsi Monetarj gaben die beiden Hauptrollen: die Merli-Clerici = Sinforosa, Buffo Arsoni = Don Eutichio; die übrigen die Rusmini-Solera und die Herren Solieri, Selva: Alles gefiel. In der Lucia sang die Corinna Di Frauco und Tenor Paganini.

Tenor *Verger* macht jetzt hier den Theatersensal für ganz Spanien.

Santiago (Provinz Galicia). Im Januar allein wurden hier (und mit was für Sängern!) zehn Opern gegeben, darunter vier von Donizetti und vier von Bellini.

Valenzia. Die Villó-Ramos, die Brambilla (Teresa), Tenor Gomez, Bariton Santi und Bassist Santarelli triumphirten im Ernani, in den Puritani, in der Norma, Maria di Rohan und Figlia del Reggimento. Mercadante's Giuramento machte Fiasco.

Xerez. Die im Herbstbericht unter der Rubrik Cadix angegebene Gesellschaft gab hier im Carneval dieselben Opern, auch Maria di Rohan und den Ernani.

Zaragoza hatte die Mas-Porcel, die Planiol, Tenor Devesa und den Bassisten Roddas. Von den bis zum März gegebenen Opern: Barbiere, Beatrice, Puritani, Torquato Tasso, Bravo, Zampa, gefielen beide letztere am Wenigsten.

2) Aus anderen Ländern.

Amsterdam. Da der Impresario der italienischen Oper schlechte Geschäfte gemacht, und auch bei der Impresa der Sänger unter sich die Casse mager ausfiel, so löste sich das Ganze auf. Zuletzt gab man noch Rossini's Stabat Mater.

Bucarest. Die im Herbstbericht angezeigte italienische Operngesellschaft, zu der noch die Wanderer und Tenor Perazzi kamen, gab seit Anfang d. J. mit mehr oder weniger Glück die Lucia, Linda, Mariuo Faliero, Figlia del Reggimento, Norma, Sonnambula, Lombardi.

Constantinopel. Eine Cominotti entzückte hier als Norma. In Ricci's Scaramuccia interessirte die Clori-Morandi (eine Wienerin) als Conte di Poutigny am Meisten. Im Ernani gefiel wieder die Cominotti, aber Fioravanti's famoser Columella machte, die Originalstücke abgerechnet, Fiasco.

Corfu begann die Stagione am 5. Januar mit Donizetti's Maria di Rohan, worin die brave Matthey die Gefeierteste war. Ihr zur Seite fanden mehr oder weniger Auszeichnung Tenor Valgy, Basssist Casanova und die Bertuzzi. Hierauf gab man mit Zuthat der Borgognoni den Barbiere, die Gemma, Linda, Lombardi und die neue Operette *La Soffitta degli artisti*, vom neuen Maestro *Tancioni*.

Copenhagen. Auch der Nabucco, Lucrezia Borgia, Elisir, Lucia, Linda gaben den Damen Leon, Bendini, den Tenoren Rossi-Cicerchia, Pellegrini, den Bassisten Napoleone und Secondo Torre Gelegenheit, vielen Beifall einzuernten.

Lissabon. Ricci's (Luigi) Chi dura vince machte Fiasco. Besser ging der Corrado d'Altamura von seinem Bruder, worin die Grimaldi, Tenor Severi und Bassist Salandri wirkten. In Donizetti's Maria Padilla sang die Ranzi; die Musik selbst gefiel wenig, besser Verdi's langweilige Due Foscari.

Odessa. Maestro *Graffigna* gab am 9. Februar zu seinem Benefiz eine neue von ihm componirte Oper: *Ester d'Engaddi* betitelt, und machte Furore.

Petersburg. In Donizetti's Maria di Rohan gefiel auch hier blos der dritte Act. Es sangen darin die Viardot, Tenor Salvi und Bassist Tamburini. In Nicolai's Templario mit der Viardot, der Moltini, Salvi, Walter und Petroff fand Salvi den meisten Anklang. Die Moltini wählte die Lucia zu ihrem Benefiz. In Donizetti's Don Pasquale, der wenig Behagen erregte, fand Buffo Rovere und Tenor Borioni einigen Beifall. In Verdi's Lombardi und Donizetti's Favorita, welchen Vorstellungen der aus Italien heimgekehrte Kaiser beiwohnte, wurde Salvi stark applaudirt.

Dieser auf drei Jahre hier engagirte Tenor singt diesen Frühling auf dem Theater zu Madrid, und die Frühlinge von 1847, 1848, 1849 auf dem Londoner italienischen Theater, die übrigen Stagioni hier bis September 1849.

Die von einer schweren Krankheit genesene, von französischen und nach ihneu von italienischen Blättern für todt ausgegebene Sängerin *Castellan* sang im Februar in einer vom vortheilhaft bekannten Violoncellisten *Piatti* gegebenen musikalischeu Academie mit Beifall.

Zara. Nachdem Mercadante's Elena da Feltre, deren Musik man zu gelehrt fand, Fiasco gemacht, gab man die Gemma di Vergy, worin die Zauoni, Tenor Mancini und Bassist Silinguardi triumphirten. Pacini's Saffo, worin die Guerra die Elena sang, gefiel ebenfalls.

Digitized by Google

Feuilleton.

Am 12. Juni starb in Leipzig Herr *Carl Queisser*, allgemein bekannt als Virtuos auf der Posaune, gleich ausgezeichnet als Bratschist, und einer der vorzüglichsten Mitglieder des Stadtorchesters.

Auf dem Opéra comique in Paris wurde eine neue nioactige komische Oper unter dem Titel: „La trompette de M. le Prince“ mit Beifall aufgeführt; das Buch ist von *Melesville*, die Musik von *Bazin*.

Am 18. Mai feierten die Sänger vom Zürichsee in Horgen an letzteren ihr Gesangfest; es waren gegen 500 Theilnehmer, unter ihnen auch *Xaver Schnyder von Wartensee*, zugegen.

In Cöln ist eine Operette in einem Aufzoge: „Alde,“ Buch nach dem Französischen, Musik von dem dort lebenden Musiker *Franz Derkum*, beifällig aufgeführt worden.

Ankündigungen.

Am 1. Juli d. J. erscheint in unserem Verlage:

Les Capricieuses,
Valses
pour le Piano
composées par
S. Thalberg.
Op. 64.

Leipzig, im Juni 1846.

Breitkopf & Härtel.

Neue werthvolle Musikalien,
welche mit bekannter Eleganz im Verlage von **Schuberth & Comp.** in Hamburg erschienen sind und das Interesse des musikaliechen Publicums besonders in Anspruch nehmen:

Buil, C., Nocturne für Violioe, Op. 2, transcr. pour Violoncelle par R. E. Boekmühl, avec Orch. 22½ Sgr., avec Pianoforte et Partitur 12½ Sgr.

Burgmüller, Ferd., Operafreund. Potpourri's für Pianoforte. Nr. 36. Weber, der Freischütz, 10 Sgr.

Canthal, Aug. M., Kreuzfahrer-Polka über Thema's von Spohr, für Pianoforte. Op. 109. 7½ Sgr.

— — 4er Bonqnet des Polkas, pour Piano (Polka militaire, Sehnsuchtspolka, Carnevalspolka). 15 Sgr.

— — Bonqnet des Galops, pour Piano (Leuchtthurm-, Dampf-, Haimonskinder-Galop). 15 Sgr.

Goldschmidt, S., 12 Etudes de Concert, pour Piano. Op. 4 und 15. Ausgabe in Einem Bande. 2 Thlr.

Krebs, C., Die Montagsnacht. Komisches Lied für Bass oder Bariton, mit Pianoforte. Op. 106. 10 Sgr.

— — Liebchen über Alles. Lied mit Guitarre. 7½ Sgr.

Kufiak, Th., Sinfonie de Piano. Grande Sonate à quatre parties. Op. 27. Neue Ausgabe. 2 Thlr.

Marschner, Dr. H., Lieder von Cl. Brentano, für eine Singstimme (Sopran oder Tenor), mit Pianoforte. Op. 132. Nr. 3. Lieb' und Leid. Ausgabe. Nr. 4. An Rhein. 15 Sgr.

Raff, J., Album lyrique, pour Piano. Op. 17. Cah. 1. 3 Réveries. 15 Sgr. Cah. 2. 2 Chansons. 20 Sgr.

Schädel, B., Lieder für Bariton mit Pfte. Op. 20. (Pischek gewidmet) Nr. 1. Nachtl. 7½ Sgr. Nr. 2. Seemann. 10 Sgr.

Sponholtz, A. H. (Preiscomponist), Liebes-Blüthen. 6 Lieder für 4 Singstimme mit Piano-Begleitnag. Op. 18. Cah. 3. Gedenkt mein — Seelenfriede, für Sopran oder Tenor für Alt oder Bariton à 15 Sgr.

— — dº dº Cah. 4. Vergiss mein nicht, für Sopran und Tenor; für Alt und Bariton à 10 Sgr.

Truhn, H., Album espagnol. Romanzen und Lieder, mit Pfte. Op. 67. 2. Abtheil., für Mezzasopr. oder Bariton. 1 Thlr. 5 Sgr.

Vieuxtemps, H., 6 Etudes de Concert, pour Violon seul. Op. 16. 22½ Sgr. (Die Ausgabe mit Pianofortbegleitung erschien im vorigen Jahre.)

Vollweiler, C. (Preiscomponist), 6 Etudes melodiques pour Piano. Op. 4. Ausgabe in einem Bande. 1 Thlr. 15 Sgr.

Willmers, R., Transcriptions pour Piano. Op. 2. Nr. 2. Körner's Schlachtgebet von Himmel. Neue Ausgabe. 10 Sgr.

Wurda, J., „Gedenke mein.“ Lied für Tenor mit Pfte. 5 Sgr. Zu beziehen durch alle gute Buch- und Musikalienhandlungen.

Im Verlage von **G. Müller** in Rudolstadt ist so eben vollständig erschienen:

Album für Gesang, Ausgewählte Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. Wohlfeile Ausgabe.

Nr. 1. **Spohr, L.,** Immerdar Liebe! „Kommt mit dem Lenz auch die Liebe gegangen.“ 12 Kr.
- 2. **Lachner, F.,** Vöglein mein Bote! „Vöglein flieg' fort“ u. s. w. (Aus Opus 65.) 12 Kr.
- 3. **Mosthfessel, A.,** Frühlingslied. „Leise klingt durch mein Gemüth.“ 18 Kr.
- 4. **Reissiger, C. G.,** O wie schön! (Aus Op. 139.) 18 Kr.
- 5. **Banck, C.,** Alles um Sie. „Ich mag so gerne liegen.“ 12 Kr.
- 6. **Lachner, F.,** Dir allein! „Möchte jedem gern die Stelle zeigen.“ (Aus Op. 76.) 18 Kr.
- 7. **Neithardt, A.,** Liedchen. „Vöglein, Vöglein, du möcht' ich sein!“ 9 Kr.
- 8. **Montag, C.,** „Und wüssten die Blumen.“ (Aus Op. 2.) 12 Kr.
- 9. **Mosthfessel, A.,** Der Engel der Freundschaft. „Ein Engel wandelt“ u. s. w. 24 Kr.
- 10. **Banck, C.,** Immer mit Ihr. „Geh' ich im Hain auf Bergesflur.“ (Aus Opus 84.) 12 Kr.
- 11. **Müller, F.,** Beruhigung. „Ein Leben ohne Liebe.“ 18 Kr.
- 12. **Lachner, F.,** „Du bist dir Ruh', der Friede mild.“ (Aus Opus 77.) 18 Kr.
- 13. **Löwe, C.,** Mondlicht. „Wie ein Schwan, still die Bahn.“ 18 Kr.
- 14. **Kalliwoda, J. W.,** Erwartung. „Komm in den Garten!“ 18 Kr.
- 15. **Müller, F.,** Wohin? „Lüfte des Himmels, wo zieht ihr hin?“ 18 Kr.
- 16. **Reissiger, C. G.,** Nachtgalleulied. „Stand einst unter einem Baume.“ 12 Kr.
- 17. **Lachner, F.,** An die Geliebte. „Dort oben auf den Höhen.“ (Aus Opus 76.) 24 Kr.
- 18. **Löwe, C.,** Alles in Dir. „Du gibst die Freude, Du gibst das Leid.“ 12 Kr.
- 19. **Banck, C.,** „O süsse Mutter, ich kann nicht spinnen.“ 18 Kr.
- 20. **Müller, F.,** Der schönste Ort. „Ich weiss mir keinen schönern Ort.“ 12 Kr.
- 21. **Neithardt, A.,** Zum Postillon. „Setz ab das Horn von deinem Mund.“ 18 Kr.
- 22. **Kalliwoda, J. W.,** Schifferlied. „Kommt herbei, froh und frei.“ 12 Kr.
- 23. **Lachner, F.,** Am Bache! „Das Bächlein zieht von dannen.“ 12 Kr.
- 24. **Löwe, C.,** Frühling. „Der Frühling begrüsset die junge Natur.“ 18 Kr.

Dasselbe, complet in einem Bande. 3 Fl. 30 Kr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten Juni. **Nr. 25.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Cöln. (Beschluss.) Aus Berlin. (Beschluss.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

RECENSIONEN.

Introduction et Variations sur un thème de l'Opéra: „La fille du Regiment" de *Donizetti*, pour le Violon avec Accomp. d'Orchestre ou de Piano composées par *Rodolphe Sachse.* Op. 5. Leipsic, chez Fr. Kistner. Prix avec Orch. 2 Thlr., avec Piano 1 Thlr.

Dass auch in ganz der modernen Richtung angehörenden Compositionen mit dem zunächst in Betracht kommenden äusseren Virtuositätsschimmer einiges musikalische Interesse verbunden erscheinen kann, dafür liefert das vorliegende Opus einen sprechenden Beweis. Obwohl auch in ihm, einem ächten Virtuosenstücke, natürlich der technische Zweck, vor Allem die ausserordentliche Bravour des Spielers (die Variationen sind Therese Milanollo gewidmet) in ausgedehntestem Maasse geltend zu machen, vorzugsweise berücksichtigt ist, so gibt sich doch gleichzeitig darin ein gewisses Streben nach künstlerischer Bedeutsamkeit und Ausstattung kund; es unterscheidet sich durch grössere musikalische Solidität vortheilhaft von manchem seiner, in diesem Puncte völliger Sansculotterie anheimfallenden Geschwister dieses Genre's. Fehlt es auch in den Variationen nicht an brillanten und kühnen *tours de force*, trifft man auch bei ihnen auf häufige und die bedeutendsten Schwierigkeiten, so erscheinen diese doch nicht so willkürlich, blos um ihrer selbst willen herbeigeführt, sondern sind vielmehr durch den Ausdruck und die Wendung des Gedankens bedingt, — so zu sagen — damit verwachsen.

Die Introduction, Andante, Amoll, $^4/_4$, beginnt mit einem kurzen, vom Orchester allein ausgeführten Satze von halb entschiedenem halb mehr passivem Character, dem sich im fünfzehnten Tacte die Prinzipalstimme Solo anschliesst. Dies Solo, welches theilweise dem folgenden Thema A dur, $^2/_4$, entnommen, zwischen eigentlicher Melodik und bloser Figuration mitten inne steht, würde zufolge seiner gewählten Harmonisirung noch mehr befriedigen, wenn nicht der günstige Eindruck durch die Menge der darin vorkommenden Schlusswendungen (Cadenzen) etwas beeinträchtigt würde — z. B. Seite 3, Zeile 3, 1 — 2 Tact, — Z. 5, T. 4, Z. 6, T. 4 u. s. w. — Die Variationen bekunden fast durchgängig Sinn und Geschick für musikalische Gestaltung und Umgestaltung, so wie einen gewissen glücklichen Erfindungswurf, in so weit ein solcher sich bei Variationen in immer neuer und anziehender Darstellung oder Paraphrase des Thema's kund zu geben vermag. Obwohl in ihnen, mit Ausnahme von Nr. 3, das heitere Element durchweg vorherrscht, unterscheiden sie sich doch unter einander durch allerhand kleine characteristische Eigenthümlichkeiten. So hat z. B. Nr. 1 mehr einen preziös-humoristischen, Nr. 2 mehr einen brillanten Character, während dagegen Nr. 3 schon durch Bewegung und Tonart (Andante, Fis moll) eine abweichende, elegische Färbung verliehen ist, und Nr. 4 durch einen grossen heroischen Schwung und ihre kühne Bravour sich von ihren Vorgängerinnen unterscheidet. Die Haltung der Gesangstellen wie die Art des Passagenwerkes in den Variationen gibt der Vermuthung Raum, dass der Componist dabei die Manier, gewisse individuelle Züge — überhaupt die künstlerische Eigenthümlichkeit der Th. Milanollo, welche in so seltener Weise Bravour und ächten Schimmer mit Innerlichkeit und Tiefe des Ausdruckes verbindet, besonders im Auge gehabt habe. Jedenfalls ist das vorliegende Opus besser, als so manche seiner Gattung, und verdient die günstige Aufnahme, die es, bei entsprechender, der Technik durchaus mächtiger Ausführung, in grossen Kreisen sicher finden muss.

Der 23. und 143. Psalm, für Mezzosopran mit Begleitung des Pianoforte componirt von *W. Taubert.* Berlin, Trautwein'sche Buch- und Musikhandlung. Preis 17½ Sgr.

Handelte es sich in der Musik lediglich um die Erfüllung der bei ihr mit in Betracht kommenden technischen Anforderungen, käme es bei ihr nur auf die Kunst, auf die Wissenschaft an, so würden diese Gesänge, welche neben Gewandtheit in der Factur und vollständiger Herrschaft über die Form in der zweckmässigen Führung der Singstimme wie in der entsprechenden stets gewählten Begleitung die sichere Hand eines erfahrenen und sinnigen Musikers bemerken lassen, ohne Weiteres und unbedingt nur zu loben sein. Es handelt sich aber auch um ein Anderes und Höheres: — um Gedanke und Erfindung; es fragt sich, ob in der Melodie auch irgend eine Eigenthümlichkeit, eine bestimmte, characteristische Physiognomie hervortritt. — Ersterem fehlt jedoch Kraft, Bedeutendheit und ein scharf ausgeprägter individueller Zug, und die letztere Frage kann nur verneinend beantwortet werden, so dass jenes beabsichtigte Lob allerdings einige Einschränkung erleiden dürfte. Taubert zeigt sich,

Digitized by Google

wie anderwärts, auch in diesen Psalmen der Form völlig mächtig; Auffassung und Ausdruck entsprechen meistentheils dem Gegenstande, lassen mindestens keinen offenbaren Widerspruch zwischen Musik und Text bemerken; diese Form jedoch, diese Auffassung, ist die hergebrachte, nachgerade stereotyp gewordene, jener Ausdruck der nämliche überkommene Ausdruck von glatt gestrichener Demuth, zahmer Tugendlichkeit und jener hausbackenen, etwas philiströsen Beigeschmack enthaltenden Frömmigkeit, wie er in Hunderten derartiger geistlicher Erbauungsgesänge einer gewissen Rangordnung angetroffen wird. Von neuen, von dem hierin Gewohnten abweichenden Zügen ist wenig zu finden, so wie man auch vergeblich nach Stellen sucht, worin das Selbst, die Individualität des Componisten hervorbricht, deren Durchtönung durch das Tonstück ja gerade immer den ersten und höchsten Reiz in aller Musik zu Wege bringt, und welche, nach unserem Dafürhalten, unbeschadet der in der Kunst hedingten Objectivität, noch aber auch ohne durch diese selbst beeinträchtigt zu werden, in ihm sich geltend zu machen vermag. Hierin liegt der Grund, dass Werke, die in der Form vernachlässigt und in der Ausführung mancherlei Schwächen, selbst dilettantische Unbeholfenheit beurkunden, die aber in der Hauptsache, in der Idee, Bedeutendes leisten, und deren Melodieen jener geheimnissvolle Zauber der Individualität innewohnt, nicht selten den Sieg über Compositionen davontragen, die alle äussere Abrundung, die grösstmögliche technische Vollendung und sorgfältigste Arbeit — aber auch eben nur diese — darbieten. Hiervon abgesehen, erheben sich diese Psalmen, zufolge ihrer im Eingange gewürdigten allerdings sehr erheblichen Vorzüge, immer noch weit über so viele, seichte Gesangcompositionen des Tages und werden in der Sphäre, für die sie bestimmt und welcher sie mit Recht empfohlen werden dürfen, gewiss Freude und Genuss gewähren. — Schlüsslich noch die Bemerkung, dass obige Ausstellungen nur durch den höheren künstlerischen Standpunct und kritischen Massstab veranlasst worden sind, den hieran zu nehmen wir uns gewissermaassen verpflichtet glaubten, und den Taubert's Streben und Talent, wie so manche seiner früheren Leistungen, wohl vertragen, während es sich bei Productionen schwächerer Kräfte von selbst verbietet: — nach dem alten Erfahrungssatze, dass man von den Disteln keine Trauben lesen, von Kartoffeln keine Ananas verlangen könne.

Drei Lieder für vier Männerstimmen, componirt von *Ernst Richter*. Op. 41. Berlin, bei Stern und Comp.

Durch die allzuhäufigen und nicht immer glücklichen Ausbeutungen, denen das Männerquartett seit längerer Zeit sich ausgesetzt gesehen, ist diese Gattung des Liedes, wie dieses selbst, gegenwärtig ziemlich heruntergekommen. Nur selten taucht unter der Masse derartiger, täglich die Presse verlassender Productionen — oder eigentlich Fabrikationen — eine Erscheinung auf, die ein mehr als oberflächliches Interesse gewährt und einen höheren kritischen Maassstab verträgt. Als eine solche Ausnahme ist in vielfacher Hinsicht das vorliegende Heft zu bezeichnen, worin sich neben formeller Abrundung und gewandter Handhabung der Technik zugleich ein bestimmtes, individuelles Gepräge kund gibt, und das, ohne irgend überladen zu sein oder durch gespreizte, steife Haltung abzuschrecken, durchgehends einen gründlichen, im Gebiete des Contrapunctes heimischen Musiker verräth. In allen drei Gesängen herrscht eine heitere Weltanschauung, das Element des Frohsinns und der Laune vor. Besonders hat uns das „Feuerlied" (Nr. 3, Gedicht von Pulvermacher) gefallen, dem wir auch, seiner originellen und sinnigen Auffassung und Ausführung wegen, derzufolge das Ganze einen fast dramatischen, lebenswahren Anstrich erhalten, den Vorzug geben möchten, ohne damit den heiden anderen (,,Der gute Jahrgang" von Pulvermacher, und ,,Variatio oder Recipe" von Kamp) irgendwie zu nahe treten zu wollen. So sei denn hiermit das Heft, das namentlich den Liedertafeln eine willkommene Bereicherung ihres Repertoirs darbieten dürfte, den Freunden des Gesanges angelegentlichst empfohlen. Die äussere Ausstattung ist sehr sauber und elegant; doch hätte unseres Erachtens der etwas hohe Preis, um der grösseren Verbreitung willen, immer etwas ermässigt werden dürfen. *C. K.*

Sonate Nr. 3, B dur, für das Pianoforte, dem königl. preuss. Generalmusikdirector *Felix Mendelssohn Bartholdy* zugeeignet von *Gustav Flügel*. Op. 13. 1846. Stettin, bei dem Verfasser. Preis 1⅙ Thlr.

Auch die Uebung der Kunst hat ihre Grenzen. Hat sie einmal nach irgend einer Seite hin ihren Culminationspunct erreicht, so kann er nicht überflügelt werden. Ist ein Wald zu voller Höhe herangewachsen, so lässt sich kein zweiter oben darüber setzen, sondern die fernere Anpflanzung kann nur noch daneben geschehen, und man hat es dankbar anzuerkennen, wenn dazu tüchtige Hände ihre Edelbäume heranbringen, die ihren Platz mit Ehren behaupten und Früchte tragen, wie man sie gerade so doch vorher noch nicht gekostet. — So wollen wir uns auch in der Musik für das Tüchtige und Gute, das die Zeit bringt, ein offenes Ohr und Herz bewahren, und nicht, wie es so oft der Fall ist, durch übertriebene, ganz unerfüllbare Anforderungen den schaffenden Geistern der Gegenwart als einer *„incuriosa suorum aetas"* die Arbeitslust verleiden und uns selbst so manchen dankenswerthen Genuss durch eigensinnige, misslaunige Hyperkritik verkümmern. — In früherer Zeit hat sich die Kritik gar häufig dadurch an den Hohenpriestern der Kunst arg versündigt, dass diese von ihr angefochten wurden um des Neuen willen, das sie brachten. Heut zu Tage verfällt sie häufig auf das entgegengesetzte Extrem, indem sie von den Componisten und Tondichtern verlangt, dass sie eine nageineue, ganz unerhörte Musik — etwa vom Monde oder gar vom Sirius herab — uns bringen sollen, und wenn sie das nicht thun, weil es ja doch ganz unmöglich ist, so werden die guten Meister mit Scorpionen gezüchtigt. — Hüten wir uns nun aber vor solchen überspannten Anforderungen, fassen wir das früherhin in der Kunst Geleistete und das weiterhin Mögliche ruhig in's Ange, so müssen wir den Verfasser der

Digitized by Google

vorliegenden, wiederum sehr eigenthümlich hervortretenden Sonate als einen der tüchtigsten und hoffnungsreichsten Tondichter der Gegenwart anerkennen, der in diesem neuen Werke die hohe Meinung, welche wir sogleich nach dem Erscheinen seiner ersten grossen Sonaten von ihm fassten, auf das Erfreulichste bekräftigt hat. Er zeigt sich auch hier reich an tüchtigen, frischen Gedanken und glücklichen Einfällen, geschickt in Verarbeitung seiner Motive, gewandt im sauberen Ausguss der Formen und dabei frei von hohlem Passagenkram, nichtssagendem Floskelklingklang und modieser Sentimentalität und Süssliehkeit; er hat auch hier die Mittel des Instruments tüchtig auszubeuten gewusst, er entfaltet auch hier reiche Blüten musikaliseher Poesie — was bedürfen wir mehr, um ihm seine Krone zu reichen? — Sogleich der Hauptgedanke des ersten, trefflich gearbeiteten Satzes dieser Sonate (Allegro maestoso, C-Tact, B dur) weekt uns zu einer pathetischen Grundstimmung. Das schöne, in edler Pracht auftretende Adagio (G moll, ¾-Taet) hält sie fest, das kräftige, geistvolle, markige Scherzo (Es dur) steigert sie, und selbst durch das heitere, fast etwas zu heitere Finale (Rondo grazioso, B dur, ¾-Taet) klingt sie hindurch. — Bei der sonst gediegenen und gedrungenen Schreibweise des Verfassers ist uns nur die, wenn gleich geschickte, doch wohl etwas zu breite Durchführung eines Motivs im zweiten Theile des ersten Satzes aufgefallen, wogegen wir die Partie S. 8, System 2 u. ff. als wahrhaft genial bezeichnen müssen. — So sei denn auch dieses Werk des talentvollen Verfassers, das übrigens weniger schwierig in der Ausführung ist, als die beiden ersten Sonaten, tüchtigen Clavierspielern angelegentlichst empfohlen. Die Angabe der Jahreszahl verdient Nachahmung. Gute Werke werden nicht alt und brauchen daher solche Angabe nicht zu fürchten, während diese sonst in vieler Hinsicht sehr erwünscht sein muss.

Compositionen für vierstimmigen Männergesang.

1) Der 103. Psalm: „Lobe den Herrn meine Seele," für vier Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von *Th. Hahn*. Op. 15. Berlin, bei Bote und Bock. Partitur und Stimmen. Preis 1⅙ Thlr.

Diese in einem würdigen, des kräftigen Aufschwunges nicht ermangelnden Style gehaltene Composition dürfte vorzüglich bei starker Besetzung nicht ohne gute Wirkung bleiben. Es müsste dabei freilich das Pianoforte entweder durch die Orgel oder durch Blasinstrumente ersetzt werden. Sie beginnt mit einem kräftigen Allegro con brio, ¾-Tact, C dur. Der zweite Satz ist ein von Solostimmen vorzutragendes, zartes Un poco Adagio aus G dur, worauf ein Theil des ersten Satzes mit neuen harmonischen Wendungen wiederholt wird. Der dritte Satz ist ein kurzer Chor, Maestoso, ⅔-Tact, Es dur, in welcher Tonart der Componist, nachdem er in dieselbe übergeleitet hat, sich nur kurze Zeit bewegt, um in D dur abzuschliessen. Es wird nach des Referenten Gefühl in diesem Satze zu viel modulirt — auch fehlt es nicht an grellen Accordfolgen, wie z. B. Des dur unmittelbar auf Es dur. Es hätte auch wohl andere Mittel und Wege gegeben, das „Gericht" musikalisch anzudeuten. Hieraof folgt ein Adagio, Solo, ¾-Taet, G dur, welches dem Verfasser besser gelungen ist, als der vorhergehende Satz. Nachdem nun ein Theil des ersten Satzes noehmals wiederholt worden, setzt der Verfasser in ein Fugenthema ein, welches er indess nach einmaliger Behandlung durch alle vier Stimmen wieder verlässt, um in freierer Polyphonie fortzufahren und in voller harmonischer Haltung das Ganze abzuschliessen.

2) Der 24. Psalm für vierstimmigen Männerehor von *J. F. Kelz*. Op. 274. Partitur und Stimmen. Berlin, bei C. Paez. Preis 20 Sgr.

3) Der 100. Psalm für vierstimmigen Männerehor von *J. F. Kelz*. Op. 274. Partitur und Stimmen. Ebendaselbst. Preis 20 Sgr.

Der Verfasser bewegt sieh in diesen Werken nicht ohne anerkennenswerthe Gewandtheit in der eigentlichen polyphonen Schreibart, und hat er auch nicht gerade grundgelehrte, vorzüglich kunstreiche oder künstliche Arbeiten geliefert, so haben wir ihm doch auch nicht den Fehler der Troekenheit, der sich dabei so leicht einfindet, vorzuwerfen. Mit gehöriger Sorgfalt einstadirt, werden beide Psalmen auch minder geübten Chören wohlgelingen und der guten Wirkung in und ausser der Kirehe nicht ermangeln.

4) Drei Quartetten für vier Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte von *J. Hoven*. Op. 20. Preis 2 Fl. Conv.-M.

Der Verfasser bietet hier drei vierstimmige Lieder, nämlich „Sommernaeht" von Reinick, „Schiffers Ausfahrt" von Körner, und „Ruderlied" von demselben, welche in gewohnten Formen von dem Pianoforte begleitet werden. Da es ihnen nicht an melodisehem Reize fehlt, werden sie in Sängerkreisen wohl gelitten sein. — In dem uns vorliegenden Exemplare ist vorzüglich der Druck der Stimmen sehr blass.

5) Sammlung mehrstimmiger Gesänge für Männerstimmen von versehiedenen Componisten. Zum Gebrauch für Seminarien, Gymnasien und kleinere Singvereine. Herausgegeben von *Erk*, Lehrer am königl. Seminar für Stadtschulen in Berlin. Zweites Heft, 47 Gesänge enthaltend. Zweite, sehr verbesserte und vermehrte Auflage. Essen, bei Bädeeker. Preis 20 Sgr.

In wie weit diese zweite Auflage eine vermehrte und verbesserte zu nennen ist, können wir, da es uns nicht vergönnt ist, sie mit der ersten zu vergleichen, nicht entscheiden. Doch müssen wir diese Sammlung, wie sie eben vorliegt, für ein sehr nützliches Unternehmen erklären, und können sie um so mehr und um so zuversichtlicher empfehlen, da der Herausgeber die Auswahl im Allgemeinen mit Sorgfalt getroffen — und, da er grösstentheils ältere Compositionen gewählt, auch wohl schwerlich fremde Verlagsrechte beeinträchtigt hat. Die dreinnddreissig Componisten, von welchen hier Werke aufgenommen sind, finden sich, so wie auch die Dichter

Digitized by Google

der Texte, mit kurzen biographischen Notizen, im Anhange der Sammlung namentlich verzeichnet, und es wird dadurch die Brauchbarkeit derselben noch vermehrt. Bei der ungemeinen Wohlfeilheit des Preises wird es ihr an der verdienten Verbreitung nicht fehlen. Bei einer etwaigen dritten Auflage würden wir indess dem Herrn Herausgeber doch rathen, eine noch strengere Sichtung des Stoffes obwalten zu lassen. Gesänge, wie z. B. „Haidenröslein" u. a. m., scheinen uns in eine Sammlung für Seminaristen u. s. w. nicht so ganz passend zu sein. Andere Gesänge, wie die aus der „Zauberflöte," sind bereits zu allgemein verbreitet, als dass man nicht wünschen möchte, sie durch andere, weniger bekannte ersetzt zu sehen.

6) „Mein." Gedicht von *W. Müller*, componirt für vier Männerstimmen von *A. Härtel*. Op. 2. Leipzig, bei Hartknoch. Preis 15 Ngr.

Dieses frisch und ansprechend geschriebene Lied verlangt gute, hochdringende Tenore, welche im Stande sein müssen, allenfalls einige Tacte lang rein und hell auf dem hohen A auszuhalten. Wo sie vorhanden sind, wird sich das Heftchen von selbst empfehlen.

7) Drei scherzhafte Gesänge für vier Männerstimmen von *W. Speier*. Op. 55. Partitur und Stimmen. Leipzig, bei Kistner. 25 Ngr.

Nr. 1 dieser Gesänge „Das Singen" behandelt zwar einen nicht sonderlich gehaltvollen Text, aber der Componist hat dennoch ein recht gefälliges Musikstück daraus gemacht, und, wo es nicht anspricht, da werden entweder die hohen Tenore — oder da wird das gute „Singen" fehlen, welches der Verfasser weniger Geübten hier nicht gar leicht gemacht hat. Nr. 2. „Der Musikant am Nil" ist eine, mit gutem musikalischen Griff und Tacte behandelte Humoreske. Nr. 3. „Fluch und Segen" ist zwar scherzhaft und munter, aber doch ein wenig an's Niedrige streifend.

8) Protest von *Herwegh* für vier Männerstimmen, componirt von *Speier*. Op. 58. Mainz u. s. w., bei Schott's Söhnen. Preis 54 Kr.

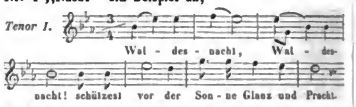
Man kennt bereits die gewandte Feder des Componisten. Sie hat sich auch hier nicht verleugnet, sondern ein recht kräftiges Lied geboten. Wenn indess der Verfasser die Tenore anfangen lässt: „Was geht mich all" — und dann die Bässe, den Satz ergänzend, fortfahren: „das Wasser an," so ist eine solche Zerstückelung der Textesworte zwar nicht unerhört, — denn wir haben schon noch Seltsameres erlebt, — aber doch wohl nicht nachahmungswerth.

9) Drei Quartetten für Männerstimmen, componirt von *Gustav Barth*, Chormeister des Männergesangvereins in Wien. Op. 16. Wien, bei Glöggl, Leipzig, bei Whistling.

Nr. 1. „In dem Himmel ruht die Erde," Ständchen, Gedicht von Reinick, ist in der Composition sehr zart gehalten und geht in rühmlicher Weise über das Alltägliche hinaus. Wenn die übrigen noch nicht vorliegenden Nummern von gleichem Werthe sind, wird es eine vorzüglich tüchtige Sammlung geben.

10) Fünf Lieder für vierstimmigen Männerchor, componirt von *J. H. C. Molck*. Op. 12. Braunschweig, bei Leibrock. Preis ⅔ Thlr.

Diesen Liedern fehlt es zwar nicht an melodischem und harmonischem Reize, allein an architectonischer Abrundung. Die Eurhythmie wird dadurch gestört, dass bald hier ein Tact zu viel, bald dort einer zu wenig auftritt. Von dem letzteren Fehler führen wir aus dem Liede Nr. 4 „Nacht" ein Beispiel an,



Es folgt hier, wie man sieht, auf einen viertactigen Abschnitt ein dreitactiger, wodurch das vom Gefühl und von dem Verstande geforderte Ebenmaass gestört wird. Da auch bei anderen Componisten für Männerstimmen öfter ähnliche Fehler vorkommen, so müssen wir ernstlich auf ein fleissiges Studium der Kunst des Periodenbaues hinweisen, damit nicht eine mühsame Errungenschaft der Väter durch Nachlässigkeit und Versömmniss unserer Zeit gefährdet werde.

11) Sammlung von vierstimmigen Gesängen und Chören für Männerstimmen, componirt von *Conradin Kreutzer*. Neue Ausgabe in Partitur und Stimmen. 4. und 5. Heft. Mainz, bei Schott's Söhnen. Subscriptionspreis das Heft 54 Kr. oder 16 Ngr.

Wir dürfen die Kreutzer'schen Compositionen für Männerstimmen als bereits allgemein bekannt und anerkannt voraussetzen, und bemerken daher nur, dass in diesen beiden Heften zwölf Gedichte von Uhland behandelt sind, und zwar grösstentheils so trefflich, dass auch dieser Theil einer sehr schätzbaren, auf 22 Hefte mit 134 Gesängen berechneten Sammlung des geehrten Componisten des Beifalls nicht ermangeln wird. *X.*

Album für Gesang. Auserwählte Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Rudolstadt, bei G. Müller. Preis 5 Fl. 30 Kr.

Die erste Hälfte dieser trefflichen, im Ganzen aus 24 Nummern bestehenden Sammlung haben wir bereits früher in diesen Blättern mit verdienter Anerkennung ihres Werthes angezeigt. Die zweite Hälfte steht derselben an Gediegenheit im Allgemeinen nicht nach. Sie bringt drei Lieder von C. Löwe, nämlich: „Mondlicht" (Nr. 13), „Alles in dir" (Nr. 18) und „Frühling," gedichtet von Dilia Helena, zwei Lieder von Kalliwoda, nämlich: „Erwartung" und „Schifferlied" (Nr. 14 und Nr. 22), zwei Lieder von F. Müller: „Wohin" und „Der schönste Ort" (Nr. 15 und Nr. 20), ein Lied von Reissiger: „Nachtigallenlied" (Nr. 16), zwei von F. Lachner: „An die Geliebte" und „Am Bache" (Nr. 17 und Nr. 23)

Digitized by Google

eins von C. Banck: „O süsse Mutter, ich kann nicht spinnen" u. s. w. (Nr. 19), und eins von Neithardt: „Zum Postillon" (Nr. 21). Schon die Namen der Componisten werden für den Werth ihrer Gaben hinlängliche Bürgschaft leisten, und wir können versichern, dass sie hier durch treffliche, ja zum Theil durch wahrhaft ausgezeichnete Leistungen vertreten erscheinen. Bei schöner Ausstattung und einer Stärke von mehr als dreissig Foliobogen zeigt sich der Preis sehr niedrig gestellt, und diese wirklich auserwählte Sammlung dürfte sich daher beim Publicum sehr beliebt machen. Wir kennen unter den rechtmässigen von nicht allzugrossem Umfange weder eine reichhaltigere, noch eine gediegenere, noch verhältnissmässig wohlfeilere. 10.

Nachrichten.

Cöln. (Beschluss.) Wie die Concertgesellschaft durch ihre Aufführungen für den musikalischen Genuss des grösseren Publicums die Sorge übernommen, so haben die Herren *Hartmann*, *Weber*, *Breuer* und *Derckum* sich um die Freunde der ernsteren Musik und um die Musiker von Fach dadurch verdient gemacht, dass sie ihnen das interessante Gebiet der Streichquartette in einer Reihe von Vorträgen aufschlossen. Sie haben diese Aufgabe in einer Weise gelöst, die ihrem Talent wie ihrem Fleisse alle Ehre macht, und zwar nicht nur in Bezug auf die Wahl der Compositionen, sondern auch hinsichtlich der Fertigkeit der Ausführung; Ersteres namentlich, insofern die besten Meister, als: *Beethoven*, *Haydn*, *Mozart*, *Onslow*, *Mendelssohn*, gebührend vertreten waren. Es sind diese Leistungen um so mehr rühmlichst anzuerkennen, als das Quartettspiel im Allgemeinen noch kein grosses, hierorts aber sogar verhältnissmässig geringes Publicum hat, und doch, wegen seines bedeutenden Einflusses auf die Bildung des musikalischen Sinnes, am Wenigsten entbehrt werden darf. Wir wollen hoffen, dass die Ausdauer unserer Vertreter dieses schönen und nützlichen Kunstzweiges nicht ermüde, und dass mit der durch ihr fortgesetztes Zusammenspiel steigenden Vollkommenheit ihrer Leistungen auch die Theilnahme der Hörer sich hebe.

Wenn den bisher erwähnten künstlerischen Productionen die Pflege der Musik selbst zum unmittelbaren Ziele gesetzt ist, so fehlt es doch auch nicht an solchen, welche zunächst als Mittel zu einem anderen Zwecke — nämlich dem der geselligen Annäherung — dienen sollen. Derartige hat sich die Liedertafel zur Aufgabe gestellt, und es bedarf wohl keiner Verwahrung, dass dadurch die Kunst nicht in eine untergeordnete Stellung gebracht, vielmehr mittelbar auch ihr der erforderliche Tribut gezollt werde. In monatlichen Zusammenkünften bei der Abendtafel wird der vierstimmige Männergesang, unter dem belebenden Einflusse des bei einer Mahlzeit herrschenden Humors, frei von aller pedantischen Einpaukerei, lediglich gehalten durch die eigene Lust der Mitwirkenden, in frischer harmloser Weise geübt. Die gestattete Einführung von Gästen bei den regelmässigen Versammlungen, so wie die Zuziehung des schönen Geschlechtes bei hin und wieder veranstalteten ausserordentlichen Zusammenkünften, bietet eine zweckmässige Anknüpfung an das grössere Publicum und die Garantie, dass über der Lust der Tafel nicht der Ernst der Kunst vergessen werde. In den herrlichen Sommermonaten gibt endlich der Verkehr mit den Liederkränzen der benachbarten Städte, als: Coblenz, Mainz u. a. m., dem Vereine einen erhöhten Reiz und erweiterte Beziehungen. Wünschen wir auch diesen Bestrebungen ein wachsendes Gedeihen!

Endlich wäre nun noch der ausserhalb der Thätigkeit, resp. Mitwirkung von Vereinen liegenden musikalischen Aufführungen Erwähnung zu thun. Unter diesen, deren uns überhaupt nur vier geboten sind — worunter noch dazu ein Concert eines Ausländers, des jungen Pianisten *Alfred Jaëll* — und welche wesentlich von denselben Kräften getragen wurden, über welche hier bereits berichtet ist, ist nur die von *H. Dorn* am Charfreitage im Gürzenich veranstaltete Aufführung der *Graun*'schen Passion hervorzuheben. Dies jedoch nicht in künstlerischem Interesse, hinsichtlich dessen vielmehr das über die Leistungen der Concertgesellschaft Gesagte auch hier Anwendung findet, sondern lediglich wegen der confessionellen Bedeutung, welche an hiesigem Orte darauf zu legen ist. Es mag aber diese einfache Hinweisung auf die Thatsache genügen, da eine nähere Erörterung in ein dem gegenwärtigen Berichte fremdes allgemeines Gebiet führen würde. Dieses letztere hätten wir auch zu berühren, wenn wir die nach Vorstehendem so nstürliche Frage nach dem Heerde, in welchem die Mittel für die besprochenen Leistungen geschaffen und gepflegt würden, ausführlich beantworten sollten. Namentlich wäre dazu ein näheres Eingehen auf die Gemüthsart und die socialen Verhältnisse des Rheinvolkes unerlässlich, woraus die sich darbietenden Erscheinungen mit Nothwendigkeit sich ergeben müssten. Es sei daher für unseren Zweck nur nachrichtlich angeführt, dass für die Instrumentalmusik in der „musikalischen Gesellschaft," für den Gesang in dem „städtischen Gesangvereine," sehr fördernde Vereine bestehen, welche erfreulicher Weise immer mehr an Ausdehnung gewinnen. Vielleicht haben wir Gelegenheit, über die angedeuteten allgemeinen Gesichtspuncte uns dereinst einmal auszusprechen; bis dahin scheiden wir von den Erinnerungen, die wir hier an uns vorüberziehen liessen, in dem befriedigenden Bewusstsein, dass sie uns eine schöne Zukunft verheissen.

Berlin. (Beschluss.) Seit *Möser's* Rücktritt gibt die königl. Capelle die Symphonieconcerte für eigene Rechnung zum Besten ihres Wittwen- und Waisenfonds. Das Personal der Ausführenden wie der Anhörenden hat sich vermehrt. Im verflossenen Winter fanden diese Instrumentalconcerte im Saale des königl. Schauspielhauses unter Leitung des Capellmeisters Herrn *W. Taubert* statt. Wir haben nicht allen diesen Soiréen beiwohnen können, auch wissen wir nicht nach der Reihe herzuzäh-

Digitized by Google

len, was Alles darin zur Aufführung kam. Das äussere Arrangement war das alte hergebrachte, wie zu *Möser's* Zeiten; nur dass statt einer Ouverture gewöhnlich zwei, nebst den üblichen zwei Symphonieen, executirt wurden. Gesang war ganz ausgeschlossen und Neues kam wenig vor. In letzterer Beziehung erinnern wir uns nur der D moll-Symphonie von *Franz Lachner*, die bereits zuvor unter des Componisten Leitung im Opernhause gespielt worden war und dort wie hier gerechte und verdiente Theilnahme gefunden hat. Zweitens hörten wir eine neue Symphonie in F von *Taubert*, die unter des Componisten Leitung mit grosser Virtuosität von der Capelle gespielt wurde, später auch in einem der Leipziger Gewandhausconcerte zur Aufführung kam. Das Werk fand hier viel Theilnahme, bis auf den letzten Satz, den wir, nach einmaligem Hören, auch für den schwächsten des Werkes halten, das namentlich in dem humoristischen Scherzo sehr glückliche Momente hat. Drollig genug hatten unsere Berliner Stadtkritiker dieses Scherzo trotz des dreitheiligen Tactes für eine Polka gehalten! — Nächst dem Scherzo gefiel uns der erste Satz zumeist; das Adagio fesselte uns bis etwa auf zwei Drittheile seiner Länge; von da ab folgten wir mit einigem Widerstreben und glauben, es würde gewiss durch geschicktes Abkürzen gewinnen. Den letzten Satz, mit sammt seiner Introduction und dem zu langspannenden Des-Unisono, können wir nicht recht capiren; doch vielleicht fände sich der Schlüssel des Verständnisses und ein Interesse bei wiederholter Kenntnissnahme.

In einer der letzten Soiréen, der wir aber nicht beiwohnten, kam auch eine neue Ouverture von *Ferdinand Hiller* zur Aufführung, die glücklichen Erfolg gehabt und verdient haben soll. Irren wir nicht, so ist das Werk bereits gedruckt und in diesen Blättern ausführlicher besprochen, auch wohl in Leipzig und Dresden schon zu Gehör gekommen.

Nun einige allgemeine Bemerkungen über diese Instrumentalconcerte.

Es ist ein natürliches und billiges Verlangen eines musikalischen Publicums, namentlich eines deutschen, die classischen Instrumentalwerke der grossen, verstorbenen deutschen Meister *Mozart*, *Haydn* und *Beethoven* alljährlich ein Mal in möglichst vollendeter Ausführung an sich vorübergehen zu lassen; allein es ist eben so billig und natürlich, auch mitlebende Künstler von Bedeutung in gleicher Weise, d. h. mit denselben Mitteln der Ausführung, berücksichtigt zu sehen. Leider ist dies unmöglich, ja es ist schon unmöglich, in neun bis höchstens zwölf Soiréen sämmtliche Hauptwerke (Symphonieen und Ouverturen) von *Mozart*, *Haydn* und *Beethoven* zu Gehör zu bringen; so kamen die erste und letzte Symphonie *Beethoven's* und einige seiner Ouverturen diesen Winter nicht zur Aufführung; von *Franz Schubert*, *Gade*, *Rob. Schumann* aber gar nichts, und von *Mendelssohn*, dessen A moll-Symphonie, irren wir nicht, hier noch gar nicht gehört wurde, nur eine seiner längst bekannten und berühmten Ouverturen. Im Saale des *Kroll*'schen Etablissements vor dem Brandenburger Thore geschah es, dass ein Werk von *Niels Gade* hier zum ersten Male zur Aufführung kam, nämlich seine Ouverture „Im Hochland" unter Leitung seines Landsmannes, des Tanzcomponisten *Lumbye*.

Aber noch einen anderen Uebelstand haben wir an den Symphonie-Soiréen der königl. Capelle hervorzuheben, der sich fast eben so schwer beseitigen lässt, als der vorige. Da fast immer sämmtliche Plätze des Saales verkauft sind, so kann die Capelle jungen Tonkünstlern keine freien Entrée's bewilligen; denn es ist nicht zu verlangen, dass die Einnahmen von Wittwen und Waisen geschmälert werden. So viel wir wissen, ist jungen Musikern und angehenden Instrumentalcomponisten aber auch der Zutritt zu den Proben nicht gestattet, wodurch diesen also in Berlin jede Gelegenheit abgeschnitten ist, classische deutsche Instrumentalwerke in trefflichster Ausführung zu hören. Wir sind der Meinung, dass Berlin nachgerade gross genug geworden, noch einen zweiten Instrumentalmusikverein und ein Dutzend Abonnementconcerte eines solchen in den Wintermonaten rentabel zu machen. Ein gutes Orchester von circa 48 bis 60 Personen würde ohne grosse Mühe herzustellen sein; schwieriger wäre ein ausgezeichneter Dirigent zu finden. Wenn *Ferdinand Hiller* nicht bereits in Dresden etwas Aehnliches unternommen hätte, würden wir ihm diesen Plan und Vorschlag dringend insinuiren. Die Aufgabe dieses Instituts müsste sein, Concerte in Form der Leipziger und Pariser herzustellen und möglichst die Werke mitlebender Tonkünstler zu berücksichtigen. Auf das Publicum, das in den jetzigen Symphonieconcerten abonnirt ist, würde man sich schwerlich grosse Rechnung machen können, und am Wenigsten auf diejenigen, welche hingehen, um für grosse Kenner gehalten zu werden und ihre gediegene Langeweile durch verklärtes Lächeln und falsches Tactnicken zu verdecken suchen. Allein es würde sich ein Publicum für so einen neuen, zeitgemässen Concertverein bilden; das ist uns gar nicht problematisch; nur müsste, wie gesagt, der Dirigent von musikalischer Bedeutung und ein wirklicher Dirigent sein.

Die Quartettsoiréen der königl. Kammermusiker *Zimmermann* (erste Violine), *Ronneburger* (zweite Violine), *Ed. Richter* (Bratsche) und *Lotze* (Violoncello) fanden wir diesen Winter leider viel weniger besucht, als die trefflichen Leistungen dieses Künstlervereines erwarten lassen, was dem classischen Symphonieenpublicum wahrlich nicht zur Ehre gereicht. Den vier braven Spielern, die ihr Unternehmen ohne jede Rücksicht auf materiellen Gewinn, rein der guten Sache wegen, festhalten, ist jeder wahrhaft gebildete Kunstfreund zu Danke verpflichtet.

Seit zwei Wintern haben wir nun auch Triosoiréen, die stark besucht werden. Der Clavierspieler und Componist *W. Steiffensand* und die königl. Kammermusiker Gebrüder *A.* und *J. Stahlknecht* haben sich im Winter 1844 — 45 zu diesem künstlerischen Zwecke vereinigt. Sie gaben in diesem Winter sechs abonnirte Soiréen im Saale des Hôtel de Russie und am 4. März eine Schluss- und Extrasoirée ebendaselbst. In dieser letzteren Unterhaltung wurden aber nicht Trio's, sondern zwei Quartette und ein Quintett gespielt, und Fräul. *Tuczeck* sang vier schottische Lieder von *Beethoven* mit der bekann-

Digitized by Google

ten Triobegleitung. Es wurden also von den genannten drei Künstlern im Ganzen sieben Soiréen gegeben, in denen acht Trio's und zwei Sonaten (A moll für Clavier und Violine, C dur für Clavier und Violoncello) von *Beethoven*, ein Trio (C dur) von *Haydn*, ein Trio (G dur) und ein Quartett (G moll) von *Mozart*, zwei Trio's (B dur und Es dur) und ein Quintett in A dur von *F. Schubert*, ein Trio (C moll) von *Onslow*, ein Quartett von *C. M. v. Weber*, ein Trio (As dur) von *A. Stahlknecht*, eine grosse Sonate für Clavier und Violoncello (D dur) von *Felix Mendelssohn*, und eine Sonate für Clavier und Violine von *S. Bach* vorkamen. *Beethoven's* Werke lieferten demnach wieder bei Weitem das stärkste Contingent für das Repertoir dieser Soiréen; nächstdem war diesmal *Franz Schubert* vorzugsweise bedacht, was wir den Unternehmern gern und besonders nachrühmen wollen, weil die ausgezeichneten und genialen Instrumentalcompositionen dieses grossen Componisten hier noch viel zu wenig bekannt geworden sind. Seine grosse Symphonie in C dur, irren wir nicht, die siebente, ist bis jetzt in Berlin ein einziges Mal öffentlich ausgeführt worden; allein da sie den classischen Abonnenten der Symphoniesoiréen und unserer noch classischeren Stadtkritik nicht gleich gefiel, wurde sie *ad acta* gelegt. — Hätte man das herrliche Werk als ein Oeuvre posthume de Beethoven einschwärzen können, so hätten alle jene classischen Kenner höchlichst betheuert: es reihe sich den übrigen Meisterwerken des grossen Meisters würdig an. Das *Jurare in verba magistri* muss bei diesen Classikern natürlich vorausgesetzt werden.

Das neue Trio in As dur von Herrn *A. Stahlknecht*, dem Violinisten in diesen Soiréen, haben wir leider versäumt; es wurde aber allgemein als ein sehr verdienstliches, brav durchgeführtes Werk anerkannt, das dem Componisten alle Ehre mache. Was die Ausführung anlangt, so muss zuvörderst der sorgsame Fleiss gerühmt werden, den die drei Künstler jeder ihrer Aufgaben angedeihen lassen, und es waren Fortschritte seit dem Winter 1844 — 45 in ihren Leistungen ganz entschieden bemerkbar. Wenn wir auch der Violine immer noch etwas mehr Virtuosität und Feinheit, und zuweilen dem Ganzen etwas mehr feurigen Schwung wünschten, so dürfte es doch sehr schwierig sein, irgend etwas Specielles tadelnd hervorzuheben, weil gerade die Totalleistungen, das Ensemble höchst lobenswerth ist. Die Theilnahme von Seiten des Publicums für diese Trioacademieen war in diesem Jahre noch lebhafter und der Besuch zahlreicher, als im vorigen, und so wünschen wir den ernst strebsamen Künstlern auch für die nächste Saison Glück und Erfolg. — Ueberblicken wir schliesslich noch einmal die musikalischen Thaten und Ereignisse des verflossenen Winters in Berlin, und halten wir die Concerte für classische Musik — Oratorien, Symphonieen, Quartette und Trio's — den reinen Virtuosenconcerten gegenüber, von denen an Zahl und Bedeutung die von *Litolff* und *Vieuxtemps* obenanstehen, so neigt sich die Waage zu Gunsten der ersteren, und die Klage, dass classische Tonwerke durch ein Zuviel an Virtuosenmusik beeinträchtigt und verdrängt werden, ist wenigstens in Berlin unstatthaft.

Meyerbeer, der noch unter uns weilt, hat sich leider den ganzen Winter öffentlich an keinem musikalischen Ereigniss betheiligt, weder Eigenes noch Fremdes einstudirt und aufgeführt, was allgemein bedauert wird. Man sagt, Differenzen mit der Generalintendanz der königlichen Schauspiele seien die Ursache. *H. T.*

Feuilleton.

Einer biographischen Skizze über *Lablache*, die in der Revue musicale de Paris sich befindet, entnehmen wir Folgendes. *Lablache* ist im Jahre 1794 zu Neapel geboren; sein Vater war ein Franzose, seine Mutter eine Irländerin. Beide hatten sich aus Frankreich geflüchtet, um der Revolution zu entgehen, und geriethen in Italien in eine zweite Revolution, welche dem Vater Vermögen und Leben kostete. Der Sohn, eine fünfjährige Waise, wurde in das Conservatorium della pietà dei Turchini (nachmals Accademia di San Sebastiano) aufgenommen. Zuerst lernte er das Violoncell und spielte auf diesem Instrumente im Orchester des Theaters San Onofrio mit; allein bald fühlte er, dass er zum Sänger geboren war. Es kostete Kämpfe, ehe er diesen seinen Vorsatz auszuführen vermochte: fünfmal lief er aus dem Conservatorium davon. Endlich in seinem 17. Jahre hatte er seine Studien vollendet, und ehe er noch 25 Jahre alt war, galt er auf den Theatern Scala, San Carlo, Fenice für einen Sänger ersten Ranges. Nach zehn Jahren trat er in Paris auf, und zwar in *Cimarosa's* Matrimonio segreto. Der Erfolg war ungeheuer, und es folgte von da an Triumph auf Triumph, sowohl in Paris als in London. Hier wählte ihn die Königin Victoria zu ihrem Gesanglehrer. *Louis Lablache* hat heiso sehr umfangreiche Stimme, allein ihre Kraft ist ungleichlich, seine Methode vortrefflich. Die Herrlichkeit und Reinheit seines Gesanges, der Adel, die Gewalt und unbeschreibliche Energie seiner gehaltenen Noten erschüttern die innersten Fibern des menschlichen Gefühls; sein seelenvolles Spiel macht ihn zu einem eben so grossen Schauspieler. — Einer seiner Söhne, *Federico*, ist Basso cantante, wie sein Vater; eine Tochter verlor er vor einigen Jahren durch den Tod; die ältere war an den Maler *Bouchot* verheirathet und hat sich nach dessen Tode in zweiter Ehe mit *Thalberg* vermählt.

In Detmold wurde am 1. Juni „Heinrich und Florette," Oper von *Heinrich Schmidt*, dem ersten Tenoristen an dortiger Bühne, früher in Leipzig, mit entschiedenem Erfolge gegeben.

Die Wiener Sonntagsblätter theilen folgendes Verzeichniss von *Lortzing's* Compositionen mit: Ali Pascha von Janina, Oper in einem Aufzuge; Der Pole und sein Kind; Der Weibsteufelband; Andreas Hofer; Szenen aus *Mozart's* Leben, Singspiel; Musik zu *Grabbe's* Don Juan und Faust; Christi Himmelfahrt, Oratorium; Die beiden Schützen; Czaar und Zimmermann; Caramo oder das Fischerstechen; Hans Sachs; Casanova; Der Wildschütz; Undine; Der Waffenschmied von Worms. — Eine tragische Oper: Die Schatzkammer des Inka, ist unvollendet.

In Mannheim wurde am 15. Mai *Theodor Körner's* „Nachtwächter," Operette in einem Aufzuge, Musik von *Friedrich Krug*, mit Beifall aufgeführt. — Im Haag ist eine von dem Prinzen von Oranien componirte Oper: „Der Sclave des Camoëns" gegeben worden.

Charles Mayer ist zum dänischen Hofpianisten ernannt worden. — Der Componist *Kupsch* hat eine Anstellung als Musikdirector in Nürnberg erhalten, liegt aber dort gefährlich krank darnieder. — Fräul. *Bomberg* geht vom Leipziger Theater an das jetzt unter *Ringelhardt's* Leitung stehende Theater in Riga.

Digitized by Google

In Orleans starb Madame *Branchu*, früher eine der gefeiertsten Sängerinnen der Pariser Oper. — In Gent starb Herr *Eduard Constantin v. Somere*, Pianofortelehrer am Conservatorium der Musik und einer der ausgezeichnetsten Musiker jener Stadt. Geboren in Gent den 10. Februar 1798, widmete er sich von Kindheit auf der Tonkunst. Bei Errichtung des Conservatoriums, 1835, erhielt er jene Professur an demselben und hat in dieser Stellung mit grossem Erfolge gewirkt. Auch rief er, durch Gründung der Apollogesellschaft, den ersten Männergesangverein zu Gent in's Leben. Er starb am 14. April d. J.

Die Sängergesellschaft zu Brügge hat einen Preis auf die beste Composition eines Liedes: „Chant de Victoire" für vier Männerstimmen ohne Begleitung ausgesetzt. Nur Belgier können an der Bewerbung Theil nehmen; der Preis besteht in einer goldenen Medaille von 200 Franken Werth, oder in 200 Franken selbst. Das gekrönte Werk soll als Eröffnungsmusik für ein am 27. Juli zu Brügge stattfindendes Wettsingen dienen.

Die Sängerin Mad. *Blaës*, geb. *Meerti*, hat von der Concertgesellschaft des Pariser Conservatoriums, wo sie im vergangnen Winter mehrmals gesungen hat, die Medaille der Gesellschaft erhalten.

Die musikalische Zeitschrift Belgique musicale hat sich in eine Belgiques artistique et littéraire verwandelt, und giebt fortan auch Literatur und bildende Kunst in ihr Bereich. Als Directeur (Redacteur) nennt sich *A. Jamar*.

Anzeige.

Wir bringen hiermit zur Kenntniss unserer geehrten Leser und des musikalischen Publicums, dass vom 1. Juli dieses Jahres an Herr Professor ***J. C. Lobe*** aus Weimar die Redaction der Allgemeinen musikalischen Zeitung übernehmen wird.

Leipzig, den 22. Juni 1846.

Breitkopf & Härtel.

Ankündigungen.

Die

Pianofortefabrik

von

Breitkopf & Härtel in Leipzig

empfiehlt ihre Pianofortes aller Gattungen mit **deutschem** und **englischem** Mechanismus.

So eben ist vom Componisten in unseren Verlag übergegangen:

Des Heilands letzte Stunden.

Oratorium in zwei Theilen, componirt von *L. Spohr*.
Vollständiger Clavierauszug. 5⅓ Thlr.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Neue Musikalien

im Verlage von **C. A. Klemm** in Leipzig.

Brunner, C. T., Op. 79. Der erste Anfang im Pianofortespiel. Heft 1. 2. à 15 Ngr.

Mozart, W. A., 6 gr. Sinfonies arr. p. 2 Pianos à 8 mains. Nr. 1 in Es (2 Thlr. 10 Ngr.), Nr. 2 Jupiter in C mit der Schlussfuge (2 Thlr. 20 Ngr.), Nr. 3 in G moll (2 Thlr.), Nr. 4 (ohne Menuet) in D, Nr. 5 in C (à 2 Thlr. 10 Ngr.), Nr. 6 in D (3 Thlr. 15 Ngr.).

Riedlau, A. F., Op. 8. Frau Mette. Ballade für eine Baritonstimme mit Pianofortebegleitung. 20 Ngr.

Rietz, Jul., Op. 20. Dithyrambe von Fr. v. Schiller. Für Männerstimmen (Chor und Solo) mit Orchester. Partitur 2 Thlr.
— — dº dº Clavierauszug 1 Thlr. 15 Ngr.
— — dº dº Singstimmen 25 Ngr.

Schneider, Friedr. Dr., Op. 103. Vater unser. Für achtstimmigen Doppelchor von Männerstimmen und mit willkürlicher Begleitung von Mess-ingiastrumenten (oder Orgel) und Contrabass. Partitur 1 Thlr. 22½ Ngr.
— — dº dº die acht Singstimmen 1 Thlr. 15 Ngr.
— — dº dº Orgelbegleitung 5 Ngr.

Ein *vorzüglich gutes* Violoncell, nach *Giuseppe Guarneris* — von *Remy* in Paris 1759 gebaut, steht zum Verkauf. Der Preis ist 20 Louisd'or. — Markgraf Carl Alexander von Ansbach und Baireuth war der frühere Besitzer des Instrumentes. — Auf Verlangen wird dasselbe gegen genügende Sicherheit zur Ansicht versandt. — Ferner: eine im besten Zustande befindliche Pedalharfe (mit acht Pedalen), nach Pariser *Erard*'scher Construction, für 18 Louisd'or zu verkaufen. — Reflectirende wenden sich in portofreien Briefen beliebig an Herren Gebrüder *Hug*, Musikalienhändler in Zürich.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten Juli. **Nr. 26.** 1846.

Inhalt: Einige Bemerkungen über die italienischen Opern. — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Berlin. Aus Wien. Aus Königsberg i. P. Aus Odessa. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Einige Bemerkungen über die italienischen Opern.

Von einem deutschen Sänger.

Auffallender kann sich die Ohnmacht der deutschen Kritik nirgends zeigen, als in ihrem Kampfe mit den italienischen Opern. Keiner einzigen noch hat sie den Weg versperrt! Soll dieses beschämende Factum immer nur unseren Aerger und niemals unser Nachdenken wecken? Hätten die Opern, welche das allergrösste Publicum anlocken, gar nichts zu sagen den Opern, welche oft das allerkleinste Publicum nicht herbeizuziehen vermögen? Man höre einmal die Stimme eines Sängers über diesen Gegenstand, von seinem Standpuncte aus, der wenigstens kein einsamer ist, da ihm der zahlreichste Theil der musikaliseben Welt Gesellschaft leistet und beistimmt.

Eine Oper, in welcher die Sänger ungern auftreten, kann hohe Verdienste besitzen, — Glück wird sie nicht machen. Unter Glück machen verstehen wir aber gar nichts Anderes als ein volles Haus, in welchem sehr oft und sehr stark mit den Händen gearbeitet wird. Und ich wage zu glauben, dass deutsche Dichter und Componisten im Grunde ihrer Herzen auch nichts Anderes darunter verstehen. Kurz: der Sänger will gefallen; dass er gefällt, that ihm der Applaus kund, und um den hoffen zu dürfen, *muss er eine Rolle haben*, d. h. eine Reihe bedeutender Situationen, aus denen er mit Spiel und Gesang in das Publicum hineinglänzen und es in Flammen setzen kann.

Diesen Wunsch finden die *italienischen* Dichter und Componisten ganz natürlich und billig, und suchen ihn auf möglichst eclatante Weise, mit Unterordnung aller anderen Rücksichten, zu erfüllen. Sie wissen recht gut, dass es der einzige Weg ist, ihr eigenes Glück zu gründen. Denn wer den Sänger in Sebatten stellt, dem geht die Sonne der Zuhörergunst sicherlich nicht auf.

Wie verfährt der Dichter, um jenen Zweck zu erreichen?

Erstens sucht er sich in der Geschichte, oder dem Roman, oder in seiner Phantasie *eine* Hauptperson. Diese Hauptperson bringt er in geschichtliches oder phantasieliches erschreckliches Unglück, in welchem sie am Ende entweder untergeht oder aus welchem sie gerettet wird. Das ist die Opernfabel. Wir wollen gleich ein Beispiel vornehmen, die Nachtwandlerin. Die Hauptperson ist ein Bauermädchen, welches sich mit einem Bauerburschen verlobt, als ein Fremder im Dorfe ankommt und da übernachtet. Das Unglück ist, dass Amine nachtwandelt, und leider gerade in die Schlafkammer des Fremden. Sie wird entdeckt, der Geliebte, das Dorf herbeigerufen; Alle halten die Arme für schuldig. Durch Wiederholung des Traumganges kommt später ihre Unschuld an den Tag, worauf Alles mit Glück und Entzücken endet.

Nun sucht der Diebter zweitens, den Blick unverwandt nur auf diese Hauptperson gerichtet, eine Reihe möglichst verschiedener und möglichst glänzender Situationen für dieselbe aus seiner Fabel zu ziehen, welche er kurz schematisirt, etwa so:

1) *Amine*, in seeliger Stimmung auf den Geliebten harrend, der zur Verlobung kommen soll. Welches aber nicht eher geschehen darf, als bis sie eine brillante Arie gesungen hat.

2) *Amine*, mit dem angekommenen Geliebten, in süssem Liebesduett. Dazu Chor, ohne welchen es selten abgeht, denn er muss durch seine Massen die Solosänger kontrastiren.

3) *Amine*, mit Elwin noch einmal, allein. Eifersuchts- und Versöhnungsduett, mit zärtlichstem Abschied.

4) *Amine*, nachtwandelnd. Kann gibt es eine schönere Scene für eine Sängerin. Nur wahnsinnig etwa sind sie noch lieber.

5) *Amine*, vom Geliebten und dem ganzen Dorfpublimm in der fremden Schlafkammer überrascht, wo sie sich nun verkannt sehend, in wüthendem Schmerze als abgesetzte Geliebte geberden, flehen, wüthen, winseln und sich auf dem Boden hinschleifen lassen kann. Bodenhinplumpen, Bodenhinschleifen und Knierutschen sind nächst dem Wahnsinne die köstlichsten Aufgaben für Sängerinnen. Ueberhanpt wird das höchste Unglück des Menschen im Leben das höchste Glück des Mimen auf der Bühne.

6) *Amine*, in tiefer Traurigkeit, erst mit der Pflegemutter allein, dann mit dem Geliebten, den von ihrer Unschuld zu überzeugen ihr nicht gelingen will.

7) *Amine*, als Nachtwandlerin zum zweiten Mal. Letzte und grösste Scene, aller Augen im Publicum und auf dem Theater nur auf sie gerichtet; sonnambule tiefe und zärtliche Traurigkeit; dann Uebergang zum wachenden Entzücken, mit dem Götterzuge: „Ei, so komm doch!“ geschmückt.

Ich habe oben gesagt, dass Chöre oft beigegeben werden, um durch ihre Massen die Solosänger zu con-

Digitized by Google

trastiren; aber das ist nicht der einzige Grund. Die Choristen sind für die Sänger auch zugleich zuschauendes und zuhörendes Publicum mit. Je mehr Zuhörer der Sänger hat, je glücklicher, je mehr Augen auf ihn gerichtet sind, je grösser und weltgeschichtlicher erscheint er sich in seinen eigenen. Kann man's ihm verdenken? Soll er eine Partie wochenlang studiren, üben und auswendig lernen, um sie endlich auf leerer Bühne und vor leerem Hause zu spielen und zu singen?

So hat denn der Dichter für den Glanz und das Glück der Hauptrolle gesorgt, und damit ist von seiner Seite das Schwerste vollbracht. Kann er aus der Fabel ähnliche Situationsreihen für eine zweite, auch dritte Person herausziehen, so thut er's, wie hier für Elwin. Bietet sich nichts der Art dar, so schadet's auch nichts, *eine* dankbare Rolle genügt, den Triumphzug einer Oper durch alle musikalischen Länder zu bewirken. Die anderen Personen, welche sich aus der Fabel ergeben, werden vom Dichter zu nicht viel mehr gebraucht, als die nothwendigsten Motive darzulegen und die Fugen jener Hauptscenenreihe auszufüllen und zu verkitten.

Für die Ausführung dieses Planes braucht der Dichter nur noch zwei Maximen gehörig im Auge zu behalten. Nämlich erstens: jede Scene recht vorzubereiten, in's rechte Licht zu stellen, und so viel einzelne interessante Momente als nur irgend möglich hineinzuskizziren; und zweitens: die Texte für Gesang durchaus in gleichen Versmaassen und symmetrischen Strophen zu liefern, damit der Componist in Bildung seiner breiten zweitheiligen Melodieen nirgends gehindert werde. «Wer dieses Verdienst erkennen und schätzen lernen will, der sehe, welche verwickelte und künstliche Constructionen deutsche Operndichter in ihren freien Versen zuweilen bringen, die es dem Componisten oft unmöglich machen, eine vernünftige, gliedergerade Melodie darüber zu bilden.

Nun ist der Dichter fertig, und tritt der Componist ein, um das Werk in demselben Sinne weiterzuführen.

Der Sänger, weiss Jener, will nicht ein Nebenarbeiter am musikalischen Effect, sondern der ganze Effect selbst sein. Die Stimme muss glänzen, rein und ungetrübt, nicht ewig überzogen von schweren Accompagnementswolken. Daher die lange, breite Melodie, mit dem durchaus unterthänigen Accompagnement, ein wirklicher Sologesang. Leicht schwebt der Sänger darauf hin, unbeschwert von den Bleigewichten des Orchesters. Ist die helle, grosse, breite Melodie zu Ende, so stürmt das Orchester jubelnd los, nicht etwa als fortgeführter Ausdruck des Gefühls und der Situation, nein, als anregende Einladung blos an das Publicum zum Applaus. Es ist der in Musik gesetzte Enthusiasmus der Hörer über den eben genossenen köstlichen Gesang, eine Apotheose des Sängers, das verklärende Weissfeuer am Schlusse. Und diese ganze Geschichte wird regelmässig zweimal erzählt, und bringt die gleiche Wirkung. So kann ein Sänger hoffen, in einer italienischen Arie zwei-, ja, wenn die Stretta gelungen, und er zumal noch thut, als wolle er abgehen, dreimal applandirt zu werden. In wie vielen deutschen Opern lächelt ihm ein solcher Genuss?

Wie die Componisten sinnen, ihre Sänger stets in's günstigste Licht zu stellen, lässt sich aus vielen kleinen Kunstgriffen abnehmen. Ich will nur einen berühren. Wenn das Vorspiel zur Arie zu Ende und tiefe, erwartungsvolle Stille auf einer Fermate lagert, könnte man glauben, dass der Sängereintritt damit hinlänglich glücklich vorbereitet sei. Aber oft fängt das Orchester danach noch einen Tact Accompagnement an, und nun erst auf dem leisen Elemente schweht die Singstimme hervor, eine Göttin auf zartgeschmücktem Triumphwagen. — Jede Hauptmelodie überlässt der italienische Componist seinem Sänger ganz und vollständig, der deutsche Componist fällt, wie Till dem Zollinspector in den Schleichhändlern in jede Rede, mit dem Orchester in jede Melodie ein, und Zollinspector, Sänger und Publicum möchten dabei verzweifeln. Ja, die Wonne, die allen Menschen eine ist, ungestört ausreden zu dürfen, ist wenigen deutschen Operamelodieen vergönnt. Das Grundprinzip der italienischen Componisten ist, wie schon gesagt, Herausheben der Melodie. Sie wissen, dass ihre Hörer sich darum, und sonst um nichts bekümmern. Wenn ihnen das Accompagnement mehr sagen, unten im Orchester etwa eine besondere psychologische Vorlesung dazu noch halten will, so ist ihr Ohr für solche musikalische Gelehrsamkeit nicht gebildet.

Freilich, ob die Handlung in China oder in Preussen, vor tausend Jahren oder heute spielt, ob ein junges Mädchen oder ein alter Held singt, danach fragen die italienischen Componisten nicht. Aber warum sollen die italienischen Componisten nach etwas fragen, wonach das italienische Publicum nicht fragt? Wenn der Italiener die süsse Melodie der Liebe bekommt, wobei er in sinnlicher Lust zerschmilzt, oder die wüthende Melodie des Hasses, wobei er seinem Feinde in Gedanken den Dolch in's Herz rennt, so hat er das ganze Kunstglück, was er zwischen Thee und Kartenspiel in seiner Loge noch einnehmen kann.

Man wirft den Italienern ihr ewiges Formeinerlei vor. *Eine* Arie, *ein* Duett u. s. w., da hinein müssen alle Charactere, alle Gefühle, alle Situationen. Das wird freilich euch Musikern, die ihr alle Proben und Aufführungen solcher Opern durchmacht und einen besonderen musikalischen Merks habt, zum Ekel. Aber für euch schreiben die Italiener ihre Opern nicht, sondern für ihr sinnliches, lebhaftes und zum Fixiren auf einen Gegenstand gar nicht geneigtes Publicum. Wie wollte es sich zwischen Besuchen, Kartenspiel und Thee noch in die tieferen Beziehungen der vorgestellten Objecte und ihres Ausdruckes durch Töne versenken? Einem solchen flüchtigen Publicum sind nun solche hergebrachte Formen bequem und gemäss. Es geniesst die darin servirte Singmelodie, und empfindet von der Form nur die Wohlthat der leichten Fassbarkeit, nicht aber, wie die Musiker, die Monotonie der Wiederkehr. Darin eben fehlen die deutschen Künstler hauptsächlich, dass sie *ihre* Hörkunst dem ganzen Publicum zutrauen.

Ihr Musiker hört, behaltet, tragt bei euch herum die Tongestalten. Das Publicum kommt, hört, und vergisst, wenigstens alle grösseren Erscheinungen. Euer ganzes Leben ist *in* der Musik, das des Publicums ausserhalb derselben. Das Publicum tritt sie nur momentweise, als leicht vorüberschwebende hübsche Wolke aus dem Gehör,

Digitized by Google

aus dem Sinn. Auf diese Erfahrungen bauen die Italiener ihre Formen, das ist ihre *Kunstpolitik*. Was ihrem Publicum nichts zu sagen und zu erzeigen vermag, lassen sie aus ihrem Kunstwerke weg, weil es vergeblich ist. Sie holen ihre Kunstgesetze aus den gewöhnlichen und natürlichen Wünschen eines von des Tages Last und Hitze sich leicht und angenehm erholen wollenden Publicums, und dass dieses Publicum nicht blos in Italien geboren wird, zeigt sich ja daran, dass die italienischen Opern ihre Triumphreise durch alle Musikländer machen. Von den armen deutschen Opern gehen wenige auf Reisen! die meisten wissen nicht, wie es vor dem Thore ihrer Geburtsstadt aussieht!

Was ist nun der langen Rede kurzer Sinn? werden manche deutsche Componisten verächtlich fragen. Sollen wir uns die Italiener zum Muster nehmen? Sollen wir solchen Unsinn gegen Natur, Character und Situation, sollen wir solchen Klingklang schreiben, Phrasen unserer Vorgänger nachcopiren? u. s. w.

Behüte! Nicht die *Ausführung* der italienischen Maximen für Italiener sollen Sie nachahmen, denn diese ist für unsere deutsche Bildung allerdings nicht genügend. Aber die *Maximen* der Italiener sollen Sie berücksichtigen, denn die sind nicht blos aus der italienischen, sondern aus der Menschennatur überhaupt abstrahirt.

Sie sollen Ihren Arien z. B. nicht die ewige gleiche Form der Italiener, aber Sie sollen ihnen eine einfache geben. Sie sollen Ihre Melodieen nicht über denselben Leisten schlagen, und ohne characteristischen Ausdruck hinausschicken, aber Sie sollen Ihre ausdrucksvollen und characteristischen Melodieen in grossen Perioden ausbreiten und nicht dem Gehöre durch darüber ziehende dunkle Instrumentalmassen immerwährend überdecken. Kurz: Sie sollen nicht ganz und gar vergessen, dass Sie ein Publicum vor sich haben, welches kein Künstler ist, und Sie sollen den Sänger nicht für ein Instrument nehmen, das in Ihrer Orchestersymphonie mitwirkt wie etwa ein Violoncello, oder eine Viole, sondern für einen *Solospieler*, für einen Virtuosen, der glänzen will, wie das jeder Mensch gern thäte, wenn er könnte. Würden Sie, als Virtuose auf irgend einem Instrumente, sich in einer *Beethoven*'schen Symphonie wollen hören lassen? Und doch nichts Anderes muthet man dem Sänger so oft zu!

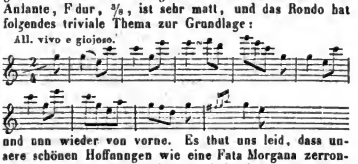
Sehen Sie aber in diejenigen deutschen Opern, welche allgemeines Glück gemacht haben, von den Sängern gern gesungen, von dem Publicum gern gehört werden: die Ueberzeugung kann Ihnen nicht ausbleiben, dass, so verschieden die Ausführung gegen die italienische ist, viele der dahinter ruhenden Maximen doch dieselben sind.

Recensionen.

Oeuvres complètes par *Louis Berger*. Leipzig, chez Fr. Hofmeister.

(Fortsetzung aus Nr. 16.)

Die Variationen in F erfüllten uns mit freudigen Hoffnungen. Wir waren nicht nur aufgethaut, sondern erwärmt, ja entzündet, und nahmen so Cabier V zur Hand. Was verbirgt der himmlisch blaue Umschlag? O! ein Concert! Op. 34. — Ein Concert — etwas Grossartiges! — Kommt es uns doch vor, als schaue hier der an seinem Lorbeer nagende Adler kühner zur Sonne, als blitzen die ihn umgebenden grossen und kleinen Sterne gewaltiger, als töne die fünfsaitige Lyra geheimnissvollere neuere Weisen. Wenden wir das Blatt — Allegro con spirito — — Tutti, beginnt C dur, bleibt, kleine durchgehende Ausweichungen abgerechnet, in C dur und schliesst nach 74 Tacten endlich in — C dur. Es kommen darin zwei Thema's vor, beide C dur und in gewisser Beziehung sehr ähnlich, der Spieler vergesse nicht das con spirito, und gebe sich ja alle Mühe, sie zu spiritualisiren. — Ich liebe solche genaue Bezeichnungen, man merkt dann doch bald, was Noth thut. Es kommen ferner in diesem Tutti noch einige solche allgemeine Stellen vor, Forte's genannt, wie wir sie in Rossini'schen Ouverturen, Entreacts u. s. w. öfter hören, und welche geschrieben scheinen, damit die Violinisten tüchtig streichen und die Bläser ihren Athem erproben können — oder besser — um das Orchester in seiner Fülle zu zeigen. Wir fangen an ein etwas unheimliches Gefühl zu empfinden. Doch — es wird jetzt kommen — denn das Soln tritt auf. — Leider kommt nichts als die Dominantentonart und hierin das zweite Thema nebst einigen gewöhnlichen Läufen und wieder ein Tutti. Das nächstfolgende Solo zeichnet sich am Schlusse durch einen chromatischen Triolenlauf und einen langen Triller auf dem dreigestrichenen *g* aus — und endlich das letzte Solo durch seinen Schluss in der Haupttonart, — denn uns schien dies jetzt wirklich das Wichtigste. Sulzer's Theorie sagt: „Das Concert hat eigentlich keinen bestimmten Character, denn Niemand kann sagen, was es vorstellen soll, oder was man damit ausrichten will, im Grunde ist's nichts als eine Uebung für Setzer und Spieler." Nach diesem Concert zu urtheilen, hat Sulzer's Theorie ganz recht, denn wir haben in den beiden übrigen Sätzen eben so wenig entdeckt als im ersten. Das Andante, F dur, $^3/_8$, ist sehr matt, und das Rondo hat folgendes triviale Thema zur Grundlage:



und nun wieder von vorne. Es thut uns leid, dass unsere schönen Hoffnungen wie eine Fata Morgana zerronnen; es thut uns auch leid — nein! wir bewundern den Herrn Verleger, Fr. Hofmeister, den kühnen Mann, der neben seinem conservativen Sinn doch der Richtung der Jetztzeit huldigt — ich meine der Passion für Monumente, denn wahrlich diese Oeuvres complètes sind kein geringes Monument, und besonders darum weil es auf die Kosten eines Einzelnen geht. — Es thut uns endlich auch leid um uns selbst, erstens dass wir diese Composition stundiren und dann zweitens tadeln mussten, eingedenk des Bibelspruches: „Mit dem Maasse" u. s. w. Doch wir müssen unparteiisch sein, und hoffentlich werden wir in

Digitized by Google

den folgenden Cahiers noch Sachen entdecken, die uns wieder mit Berger und dessen Freunden versöhnen. Berger mag dies Concert geschrieben haben, um — — um auch ein Concert zu schreiben. Man sollte aber nur an ein Kunstwerk gehen, wenn man durch das stärkste Gefühl der Begeisterung dazu getrieben wird. Dann wird es Leben überm Grab erringen, dann trägt es ein Feuer in sich, was keine Zeit erlöschen, keine Mode ersticken kann. Man schreibt jetzt wenig Concerte! Warum? — Weil die Virtuosen mehr und mehr ihre Ohnmacht begreifen. Sie greifen daher zu Transscriptionen, Variationen über Opernthema's (Fantasieen genannt) u. s. w., wo man neben vielem Verkrüppelten wenigstens hin und wieder etwas Gesundes — die reinen Themata — hört. Die Concerte, die wahre Poesie in sich tragen, sind noch heute nicht aus der Mode und können dreist in der alten Form erscheinen, womit wir nicht sagen wollen, dass man ein Tutti von 74 Taeten in der Tonica vorausschicken soll — lieber halte ich es mit Mendelssohn, der sein Violinconcert gleich mit dem Solo beginnt, wiewohl dies manchen Spieler etwas geniren dürfte.

Cahier VI, enthaltend acht Etuden, Liv. 1, Op. 22, und vier Menuets, Op. 36. Nun hier sieht man doch gleich einen Zweck. Nr. 1. Grandioso, Decimen in der linken Hand. Nr. 2. Allegro, Scalaläufe in der linken Hand. Nr. 3. Allegro, Doppelschläge in der linken Hand. Nr. 4. Serenità, Arpeggien in der linken Hand. Nr. 5, 6 und 7, verschiedensartige Uebungsgänge. Nr. 8. Sprünge in der linken Hand neben gebundenen Doppelgriffen in der rechten. Diese Etuden sind gut und haben Berger gewiss bei seinem Unterrichte gedient, die Schüler gerade das in möglichst angenehmer Form öfter spielen zu lassen, was ihnen fehlte. — Für heute haben sie wenigen Werth, weil das Passagenwesen ein anderes geworden. Es gibt zwar unter den vorhergehenden Cahiers Etuden, die noch dem heutigen Zweck entsprechen, aber dieses Heft ist weniger für unsere Zeit berechnet. Wire der geistige Inhalt mehr vorstechend, so würden sie natürlich keinem Zeitalter unterliegen und man würde sie nicht wegen der Fertigkeit, die man dadurch erlangt, sondern der Musik wegen spielen. Doch das ist nicht; darum darf man wohl den Wunsch laut werden lassen, dass die Jetztzeit nicht mehr solchen untergeordneten Zwecken huldigen möge, sondern, wie Mendelssohn, Schumann, Henselt, Chopin, den Menschen dadurch erheben, dass sie die Materie beseelen — und nicht, wie manche Andere, dadurch, dass sie den Geist materialisiren, ihn degradiren. — Was Berger mit den darauf folgenden vier Menuets meinte, wissen wir aber nicht. Entweder wollen wir die alte gemüthliche Menuet, wie sie uns Haydn gab — wo süsses Gefühl, ein gewisser gespreizter Anstand, zärtliche Wendungen die Haupterfordernisse sind — oder das spätere Scherzo mit seinem tollen Humor, piquanten Tonwechselungen, überraschenden Imitationen u. s. w. Beides ist hier nicht der Fall — trotz der vielverheissenden Introduction, denn Berger hat eine Vorrede von den vier Menuets für nöthig gefunden. Wir schliessen heute unsere Kritik missmüthig und wünschen uns künftig besser zu ergötzen. *S.*

(Wird fortgesetzt.)

Fréd. Chopin: Trois Mazourkas pour le Piano. Oeuv. 59. Berlin, Stock et Comp. Prix ⅔ Thlr.

Der Rhythmus des Mazureks ist von Chopin bekanntlich oft mit grossem Erfolge für kleine, characteristische Clavierstücke benutzt worden, die in den Salons Europa's unter den Händen der ersten Meister und schülerner Dilettanten eine ausserordentliche Verbreitung erhalten haben. Er hat sich in diesen Rhythmus vertieft und gleichsam hineingelebt, so dass er ihn freier, als irgend ein Componist behandeln darf. Ueber die Grenze des Tanzstückes ist er längst hinaus. Der harmonische Wechsel, so oft wahrhaft originell, geschieht in seinen neuesten Arbeiten so häufig, wird so sehr Hauptsache, dass von dem Mazurek nur die äusserlichste Form übrig bleibt. In Nr. 1 bietet der Anfang des zweiten Theiles in den rasch folgenden Accorden E dur, Es dur, D dur ein Beispiel für viele von jenem seltsam schillernden Colorit, das Chopin so sehr liebt. Im Ganzen stehen, wenn man einzelne solcher frappanten Züge ausnimmt, diese Mazourka's, was Erfindung betrifft, hinter den früheren des Meisters. Der dritte, Fis moll, hat uns am Besten gefallen, weil er ein frischeres Leben als die ersten beiden athmet, worin sieh der Componist allzusehr in sich selbst vertieft hat. Harmonische Curiositäten kommen darin freilich auch vor, der Schluss namentlich ist ungewöhnlich, macht aber graziöse Wirkung, weil er gleichsam das Erwachen aus einem Traume vorstellt.

Stephen Heller: Vénitienne pour le Piano. Op. 52. Berlin, Schlesinger. Prix ⅓ Thlr.

Unter den in Paris lebenden Claviercomponisten, deren Anzahl und Schreibfertigkeit bekanntlich sehr gross ist, zeichnet sich Heller durch Geschmack und eine gewisse Feinheit der Arbeit aus. Wenn er auch, den Zeitforderungen gemäss, Salonstücke anzufertigen übernehmen muss, worin er dem Dilettantismus Concessionen zu machen genöthigt sein mag, so sieht man doch überall den durchgebildeten musikalischen Künstler, der über einen Fonds zu disponiren hat, der ihn nicht so leicht verarmen lässt. Aber mit den heutigen Salonstücken hat es eine seblimme Bewandtniss. Die alten grösseren Formen sind den Herren Verlegern, die das Publicum der Käufer kennen, nicht mehr recht. Sonate, Concert, ja sogar eine längere Suite von Variationen will man nicht. So werden denn kleine entweder liedmässige, oder tanzartige Formen zum Grunde gelegt, etwas erweitert und ausgeführt, und das Salonstück ist fertig. So ist's nun auch mit der Vénitienne von Heller. In früherer Zeit hätte sie das Finale einer Sonate füglich vorstellen können, mit dem jetzigen Titel geht sie unabhängig ihres Weges. Die Hauptsache bei diesem Stücke ist ein eigenthümlicher prägnanter Rhythmus, auf dem der Character des volksmässigen Tanzes beruht. ⅜-Tact mit mancher, der Monotonie vorbeugenden Verschiebung zieht sich vorherrschend durch das Ganze, das aber, genau betrachtet, als Zweivierteltact in Triolenbewegung aufzufassen ist. Im Mittelsatze, der an einigen Stellen etwas leer klingt, tritt sogar auf kurze Zeit dreitheiliges Maass hervor. Wir hätten hier irgend eine Cantilene, als Gegen-

Digitized by Google

satz gegen den unruhigen Hauptsatz, zur Beschwichtigung für angemessener gehalten. Wird das Stück sehr rasch und mit richtiger Markirung der an vielen Stellen bezeichneten Accente gespielt, so ist es recht unterhaltend. Es erinnert sehr an den Character der Tarantella, die fast denselben Rhythmus an sich trägt.

Lieder von *Franz Schubert*, für das Piano allein bearbeitet von *Stephen Heller*. Nr. 5. Wohin? Berlin, Schlesinger. Preis 20 Sgr.

Die Transscriptionen, Arrangements der Schubert'schen Lieder haben sich in der letzten Zeit vermehrt. Liszt steht in dieser Hinsicht nicht mehr allein, obgleich er die Aufgabe am Genialsten gelöst hat, und auch zuerst darauf gekommen ist. Heller gibt nicht blos Transscriptionen, sondern mehr oder weniger freie Bearbeitungen. Zuweilen nähert er sich der freien Fantasie. Seine „Forelle" ist unstreitig sehr reizend, und ein wirklich effectvolles Clavierstück geworden. Jetzt liegt uns das schöne Lied: „Bächlein, lass dein Rauschen sein," vor. Die Melodie ist oft ganz frei variirt; wo sie in ihrer schönen Einfachheit belassen ist, wird der linken Hand eine ausfüllende, weitgriffige Figur, ähnlich jenen Brechungen des Accordes, die Henselt besonders günstig benutzt hat, angewandt. Der Vortrag setzt völlige Herrschaft über das Instrument voraus, sonst ist dergleichen unerfreulich anzuhören. *A. K.*

Nachrichten.

Berlin. Im Mai gab es keine Opern hier, auch nicht italienische, und wir glauben, dass ein Concertist von Bedeutung in dieser Morte saison sehr gut reussirt haben würde. Die jugendliche Pianistin aus Schweden Fräul. *Fanny Stäl*, und die ganz junge, zehn- oder elfjährige *Sophie Dulken* aus London waren freilich zu schwächlich, um das hiesige Operapublicum in den Concertsaal zu locken. Beide leisteten Ansprechendes, und die kleine *Dulken* verspricht viel für die Zukunft, bei gleich fortschreitendem Fleiss unter vorsichtiger Leitung. Das Publicum wurde noch durch das Erscheinen einer siebenjährigen Schwester der Concertgeberin überrascht, beide spielten vierhändig die Preziosa-Ouverture ganz charmant. Auch lernten wir einen jungen Violoncellisten der königlichen Capelle Herrn *Heinr. Wohlers* kennen, der eine etwas wunderliche Fantasie (?) von *Servais* mit viel technischer Sicherheit, gutem Ton und Geschmack vortrug. *Sophie Dulken* spielte Compositionen von *Mendelssohn*, *Chopin*, *Herz* und *Hummel*; Fräul. Stäl auch eigene Compositionen. — Herr Capellmeister *Chelard* gab ein Concert im Schauspielhaussaale des königl. Theaters (gratis von dem Könige dem Concertgeber bewilligt), unterstützt von der königl. Capelle, den Herren *Kullak*, *G. Schumann*, *Zschiesche* und den Damen *Brexendorf*, *Aug. Löwe*, *Schneider* und *Zschiesche*. Obgleich Herr *Chelard* sich vor länger als zwei Decennien bereits einen geachteten Namen als dramatischer Componist, namentlich im Königreich Baiern, erworben hat, war er und seine Werke hier zu Lande doch bis heutigen Tags so gut als unbekannt; weshalb denn auch wohl Herr *Chelard* den Plan gefasst, sich hier in Berlin durch ein Concert, das in drei Abtheilungen neun Stücke eigener Production enthielt, als Componist bekannt zu machen. In den Concertannoncen fand sich eine kleine, aber für Berlin nicht unbedeutende Ungebörigkeit, die natürlich nicht Herrn *Chelard*, sondern dem Arrangeur des Concertes und Redacteur des Programm's zur Last fällt. Unter dem Namen des Concertgebers fand sich nämlich die nähere Bezeichnung: „grossherzogl. weimarischer wirklicher Hofcapellmeister, und königl. baier. Ehren-Hof-Capellmeister." Die Freunde *Liszt's*, deren Zahl hier nicht klein ist, hielten das „wirklicher Hofcapellmeister" für eine Demonstration und waren verstimmt; die ganz Unparteiischen hielten den ganzen Passus für eine mindestens überflüssige Titelkrämerei, die hier, wenn der Künstler dem Publicum persönlich gegenübertritt, nicht Mode ist. Wir hätten dies aber gar nicht erwähnt, wenn wir nicht beabsichtigten, wackeren Künstlern wie Herrn *Chelard* u. s. w. einen wohlgemeinten Wink zu geben. *Franz Liszt* z. B., der eine Menge Titel und Orden besitzt, hat in Berlin seine Concerte noch nie anders annoncirt, als „Concert von *Franz Liszt*," und das reicht auch für Berlin vollkommen hin. Der erste Theil des Concertes enthielt nur Stücke aus der Oper Macbeth, dem bekanntestgewordenen Werke des Herrn *Chelard*. Die Ouverture hat uns davon am Meisten, die Arie des Macbeth am Wenigsten gefallen; allein im Ganzen schien es uns, als ob die Romantik und der Dämonismus eines Macbeth nicht die Elemente seien, in denen sich das Talent eines französischen Musikers beimisch fühlt. Die Cabaletta (wir wissen gerade keine andere Bezeichnung) der Arie Macbeth's, nachdem ihn die Hexen begrüsst und er die Vision des blutigen Dolches gehabt, klang der Finalestelle aus *Rossini's* Barbier, wo Almaviva als trunkener Offizier mit dem Quartierbillet kommt, so ähnlich, dass ein Italiener hinter uns leise mitzusingen begann. Das Hexentrio war nach unserem Geschmack auch zu französisch, zu charmant; die hätte *Weber* z. B. ganz anders singen lassen. Die Ouvertüre zur Oper „Die Hermannsmannschlacht" hatte einige grossartige Momente, aber auch viel blinden Lärm und gerieth gegen den Schluss etwas stark in die Norma hinein; zu lang ist diese Ouverture jedenfalls und würde durch bedeutende Kürzungen sehr gewinnen. Eine andere Ouverture zu einer hier ebenfalls ganz unbekannten Oper „Mitternacht" liess Herr *Chelard* seltsamerweise nicht vom Orchester, sondern auf zwei Flügeln von den Herren *Kullak* und *G. Schumann* ausführen; ein paar Mal setzen Singstimmen zu dieser Ouvertüre ein, aus der wir, ehrlich gestanden, nicht recht klug werden konnten. Jedenfalls hätte Herr *Chelard* besser gethan, uns die Ouvertüre in ihrer Originalform hören zu lassen, denn sie ist doch für Orchester geschrieben. Ein Salve regina coeli für drei weibliche Stimmen hat uns sehr wohl gefallen und sprach allgemein an, wenn es auch eben nicht im strengen Kirchenstyle und ein wenig lang war. Ein Terzett aus einer komischen Oper „Die Seekadetten" für zwei Soprane

Digitized by Google

und Bass gefiel ebenfalls und fand Beifall; wogegen eine sogenannte „Fantasie concertante, Bravonrstück für Orchester," besser weggeblieben wäre. Diese, gelind gesagt, absonderliche Composition stand in einem auffallenden Missverhältniss zu der ausgezeichneten Execution, die ihr von Seiten der königl. Capelle zu Theil wurde. Die dramatische Musik scheint nach diesen Proben doch das eigentliche Feld für Herrn *Chelard's* Talent zu sein, und wir freuen uns, eine seiner Opern auf der Bühne zu hören. *H. T.*

Wien. Wien ist ein musikalisches Chaos; wohl dem, der sich darin zurecht finden kann. Wir treten aus dem Hause; eine Legion Affichen und Einladungen von deutschen und italienischen Opern, Concerten, Musikcapellen, Tanzorchestern, Rennionen, Sängergesellschaften und Volkssängern (vulgo Harfenisten) in allen Farben mit den verschiedensten Lettern und in der buntesten Abwechselung blicken uns mit ihrem sinnenumstrickenden Sirenenauge entgegen — wir eilen unter die nächste Hauseseinfahrt; eine Fiedel, Harfe, Zug- oder Glasharmonica, Clarinette oder Gesang harret schon unser, — in eines Freundes Zimmer hoffen wir Ruhe und Erholung zu finden, aber seine beiden jüngsten Sprösslinge klimpern eben ihr vierbändiges Paradestückchen für die nächste Theesaison auf dem Piano zur Freude der Eltern und zur Ohrenqual aller Uebrigen, während im entgegengesetzten Flügel der Wohnung der Majoratherr seine Violinlection beginnt. Wir gelangen endlich in's Freie, um uns zu erholen; unser Ohstern jedoch führt uns mitten hinein in ein militärisches Tambourcollegium, das eben mit seinen Rekruten den ganzen Cursus von Zapfenstreichen, Feuerallarmen, Grenadiermärschen u. s. w. im regen Eifer einexerzirt und eintrommelt. Gänzlich erschöpft und musikalisch aufgelöst kehren wir in unser einsames Stübchen, das letzte Asyl im Bedrängnisse, zurück, aber die unreinen Skalenläufe aus der klanglosen Reihe der Portiertochter drängen sich auch da noch hinauf an unser Ohr.

Dieses dürfte das Bild eines im Alltageinerlei durchlebten und durchlittenen Vormittags abgeben, ohne hierbei jener anderen musikalischen Erlebnisse im Concertsaale, im Opernhause, im Salon u. s. f. nur zu gedenken; und doch besteht ja unsere gegenwärtige Aufgabe darin, alle dergleichen Vorkommenheiten genau und gewissenhaft den Lesern dieser Blätter zu referiren. — Wir wollen demnach den Correspondentenzukkasten öffnen und die musikalischen Dagnerotypbilderchen der Reihe nach vorführen. Doch erlauben wir uns dabei auch das Ende des vorigen Monats wegen einiger darin ganz vorzüglich hervorstechender Erscheinungen etwas näher zu beleuchten.

Am 26. April kam *Mendelssohn's* „Antigone" von unserem Männergesangvereine (i. e. Liedertafel) zur Aufführung; es wurden nämlich die Chöre hierzu von dieser Gesellschaft nach *Donner's* Uebersetzung und *Mendelssohn's* Composition vorgetragen, der übrige Theil der Tragödie jedoch in erzählender Form vom k. k. Hofschauspieler Herrn *Anschütz* mit Worten von *C. Kuffner* declamirt. Dieses Tonwerk *Mendelssohn's*, eine der herrliehsten Schöpfungen, welche wir je gehört, wurde schon im Monat März dem Publicum von eben demselben Vereine, dem wir dadurch sehr zu Danke verpflichtet sind, zum Genusse dargeboten und erregte soleh' allgemeine Theilnahme bei Künstlern und Laien, dass sie in diesem Monat sehon wiederholt werden musste. Die Ausführung war eine im hohem Grade ausgezeichnete zu nennen. Das allgewaltige Chorrecitativ: „Denn Sieben, um sieben der Thore gestellt" hebt die Brust des Hörers in mächtigem Schlage. Solche Kraft und Präcision eines Chores von mehr denn 130 Sängern würde selbst dem genialen Tonmeister Bewunderung und Beifall entlockt haben.

Am 22. April trat *Jenny Lind* zum ersten Male als Norma im Theater an der Wien vor unserm Publicum auf. Wir hörten sie in vier Opern: „Norma," „Nachtwandlerin," „Ghibellinen," „Freischütz." Ausserdem sang sie noch in zwei Concerten des Directors *Pokorny* und in einem Concerte *W. Taubert's*. Was über sie zu sagen und nicht zu sagen, auch dass Wien beinahe ihretwegen übergeschnappt, Alles ist schon in den Gesehichtspalten der Journale für ewige Zeiten niedergelegt worden. Ich will daher die Wiederholungen nicht weiter wiederholen, und gehe auf andere, weniger besprochene Gegenstände über.

Am 6. Mai hörten wir im Theater an der Wien *Netzer's*, des dortigen Capellmeisters, neu aufgeführte, aber schon längst aus der Hand gelegte Oper: „Die seltsame Hochzeit." Dieses Werk leidet an sehr vielen Schwächen, worunter einer der bedeutendsten Hauptmängel in dem Libretto zu suehen ist, das an Langweiligkeit und Armuth in Stoff und Ausarbeitung sieh sehwer eines Schicksalsbruders erfreuen dürfte. Doch auch die musikalische Behandlung hat ihren Antheil an dieser dramatischen Sünde; die einzelnen darin handelnden Figuren, denn Charactere dürfen wir diese Drahtpuppen nicht nennen, tauchen der Reihe nach auf und verschwinden wieder und können die Theilnahme des Besehauers nicht wach rufen. Zu bedauern ist, dass sieh der talentreiche Compositeur zur Herausgabe dieses Jugendwerkehens verleiten liess, was ihm doch vor dem Forum der Oeffentlichkeit Sebaden bringen könnte, da sieh so mancher Operndirector bei der Vorstellung einfand, um den Erfolg dieses Abends abzuwarten und dann seine Unterhandlungen mit dem begabten Tonsetzer anzuknüpfen. Doch der Erfolg war kein günstiger; einzelne Stellen zündeten wohl, aber der Totaleffect verloseh spurlos aus Mangel an Einheit.

Am 10. Mai fand eine Matinée musicale im Saale des Claviermachers Herrn *Streicher* statt, wobei uns ein Trio für Piano, Violine und Violoncello, „Geisterreigen," „Eroica," „Silvana" und „Najade" von der Composition des jetzt als Gast in unserer Mitte weilenden Capellmeisters Herrn *Taubert*, so wie auch zwei seiner Lieder, vorgetragen von *Jenny Lind*, und eine Arie aus *Spohr's* „Faust" durch Herrn *Böttieher* vorgeführt würden. *Taubert's* uns bei dieser Gelegenheit gebotene Compositionen sind ein Ergebniss moderner Bildung, sie dürfen zwar durchaus keinen Platz in der Halle der Unsterblichkeit für sich beanspruchen, behaupten sich aber

Digitized by Google

derzeit leicht im Concertsaale als gut aufgenommene Ausfüllpiecen.

Am 13. Mai kamen die „Ghibellinen" im Theater an der Wien zur Aufführung, welche aber bedeutend verunglückten. Chor und Orchester schienen es sich zur Aufgabe gestellt zu haben, dieses Tonwerk fallen zu machen, und es gelang ihnen. Die *Lind* mag als Valentine glänzen, als Beatrice konnte sie ihre in dieser Partie hochgefeierte Vorgängerin am Hofoperntheater Frau *v. Hasselt-Barth* nicht verdunkeln. Herr *Tichatschek* als Raoul aber fand nur wenig Anklang. Seine Stimme ist schön und klangreich, seine Manier aber befremdet und verfehlt den Effect gänzlich, auf welchen sie doch berechnet ist; er kennt seine ihm von der Natur gegebenen und noch geliebenen Mittel, er hat sie tüchtig durchstudirt, aber er bringt denselben eben deshalb zu viele Opfer. Er ist ein fertiger Tenor, einer der vorzüglichsten der jetzigen deutschen Oper, aber als der Erste, den man in ihm zu hören erwartete, kann er doch nimmer gelten, und lieber wollen wir dieses Primat ganz unbesetzt lassen, als Herrn *Tichatschek* damit begrüssen. Seine Darstellungsweise ist zu kunst- und farblos, er streift eher in das Gebiet des Läppischen, statt mit Würde im hohen Kothurn einherzuschreiten. Dasselbe gab sich bei ihm auch kund in der am 17. d. M. stattgehabten Aufführung des *Weber*'schen „Freischützen," nur dass er die Partie des Max bedeutend gelungener uns wiedergab als dieses bei jener des Raoul der Fall gewesen, aber vollkommen befriedigen konnte er uns auch hierin nicht. Herr *Staudigl* als „Marcell" und als „Caspar" ist unübertrefflich, obwohl in neuester Zeit seine Stimme im Abwärtsschreiten begriffen zu sein scheint. Schade, wenn dieser Künstler jetzt schon sich von der Bühne zurückziehen müsste!

(Beschluss folgt.)

Königsberg i. P., im Mai 1846. Jüngst hat uns Leipzig ein Paar Künstler gesendet, von denen wenigstens der eine diesen hohen Namen, obgleich noch in jugendlichem Alter, vollkommen verdient: die Herren *Reinecke* und *v. Wasielewski*. Abgesehen von dem Werth, welchen wir auf die Anwesenheit derselben um der von ihnen gebotenen Kunstgenüsse willen legen müssen, hat ihr Erscheinen für uns noch die besondere Bedeutung, dass Herr *Reinecke* durch den Vortrag *Schumann*'scher Clavierstücken wesentlich dazu beigetragen, die Verehrung dieses vorzüglichen Componisten *) in unserer Stadt zu steigern, ja wohl manchen früheren Gegner desselben in einen Anhänger umgewandelt hat. Denn seine Fantasiestücke, seine Kinderscenen, seine Pedaletuden weiss Herr *Reinecke* so characteristisch und mit einem Reiz vorzutragen, den Wenige in diesen Sachen geahnet haben. Wie Herr *Reinecke* überhaupt die Tendenz des Componisten zu erfassen und wiederzugeben versteht, bewies er auch durch die neuerdings erschienenen „Stimmen von Selma" von *E. Sobolewski*, Compositionen, die sich den gleichartigen von *Schumann* und *Mendelssohn* würdig anreihen; doch müssen sie freilich mit so tiefem Gefühl, und, ausser dem ersteu langsamen in einem solchen Tempo rubato vorgetragen, und nicht blos abgespielt werden, wie wir dieselben leider früher gehört haben. Auch eigene Compositionen liess uns Herr *Reinecke* hören: eine Walzer-Caprice in dem öffentlichen Concerte am 21. d. M., ein Duo für zwei Fortepiano's (gespielt mit *H. Engelhardt*) und zwei Lieder (gesungen von *H. Grünbaum*) in der Soirée der musikalischen Academie am 25. d.; und erntete durch alle reichen Beifall. Weniger allgemein war der Beifall bei der *Beethoven*'schen Adur-Sonate (Op. 47), deren ersten Satz die beiden Herren *Reinecke* und *v. Wasielewski* in dem erstgenannten Concerte vortrugen, indem hier von Mehreren die Ritardando's als zu häufig, zu stark und den Fluss des Ganzen störend getadelt wurden. Doch wie dem auch sein mag, jedenfalls spielte Herr *Reinecke* auch hier durchaus rein und sonst gut, wie denn überhaupt die Präcision, die Kraft (besonders in Octavengängen — Polonaise von *Chopin* in Asdur —), das Perlen der Läufe und Figuren, der Anschlag bei ihm nichts zu wünschen übrig lassen. — Herr *v. Wasielewski* lässt in seinem Spiele seinen Lehrer, *David*, erkennen. Er hat einen hübschen Ton, ein gutes Staccato; die lobenswerthe Bescheidenheit, mit der er gesteht, wie er sich, um seine Schule zu vollenden, zu seinem Meister zurücksehne, bürgt uns am Besten dafür, dass Herr *v. Wasielewski* einen hohen Grad der Ausbildung erreichen werde. Mit grossem Beifall wurden die Variationen über das Lob der Thränen von *David*, die Herr *v. Wasielewski* in der Soirée der Academie spielte, so wie die Variationen über Themen aus Oberon und aus Don Juan, beide von *Wolff* und *Vieuxtemps*, aufgenommen.

Dr. *Fr. Zander*.

Odessa. Am 22. Mai (2. Juni) gab der talentvolle Violoncellist Herr *Samuel Kossowski* im hiesigen Börsensaale bei ziemlich besetztem Hause ein Concert. Sein Flageolet ist reizend; allein immer Flageolet ohne einen markigen Ton, am Wenigsten in der Tiefe, welche dumpf und pelzig klingt, spannt endlich das Ohr des Zuhörers ab. Seinem zarten süssen Spiele geht alle Kraft ab, wobei auch das schlechte Instrument viel Schuld tragen mag. Er trug eine Fantasie von seiner Composition vor, die aus dem Strome des modernen Zeitgeistes geschöpft wenig auffiel. In einer Fantasie von *Servais* und einer von *Dotzauer* zeigte er die nöthige Fertigkeit, aber nicht die nöthige Kraft dazu. Er wurde nach jeder Production zwei Mal gerufen, welches hier gewöhnlich ist. Den Beschluss machte ein Carneval von Venedig, eigener Composition, mit dem üblichen Tonscherz.

*) Dessen „Paradies und die Peri," im vergangenen Winter durch die musikalische Academie hier aufgeführt, hat den ungetheilten Beifall des Publicums und die Bewunderung der Kenner erlangt.

Feuilleton.

Lortzing ist vom 1. September d. J. an als Capellmeister am Wiener Theater an der Wien an *Netzer's* Stelle angestellt worden.

In Göttingen starb der academische Musikdirector *Heinroth*, nachdem er 25 Jahre lang die academischen Concerte geleitet hatte. Zu seinem Nachfolger wurde *A. Wehner* ernannt.

Digitized by Google

Kindermann's Stelle am Leipziger Theater, als erster Bariton, soll Herr *Pasque* aus Darmstadt einnehmen; er hat bereits mehrere Gastrollen beifällig gegeben. — An des ersten Tenoristen *Widemann* Stelle, welcher Engagement in Mannheim genommen, trat *Leopold v. Suchocki* von Mainz, konnte aber den Ansprüchen des Publicums in keiner Weise genügen. *Kindermann* anhat ist in München (nicht, wie es früher hiess, in Wien) auf 10 Jahre engagirt.

Am 7. und 8. Juni fand zu Magdeburg die Jahresfeier der Provinziallieder-tafel Statt, welche aus der Vereinigung von Sängergesellschaften aus den acht Städten Barby, Berlin, Cöthen, Dessau, Halle, Leipzig, Magdeburg, Zerbst besteht. Gegen 160 Sänger nahmen Theil; *Friedrich Schneider* dirigirte.

Am Pfingstmontag feierten neunzehn badische Männergesangvereine, gegen 350 Sänger, im Hasbada bei Brühl ein Gesangfest unter Leitung des Herrn *Spohn*, Directors vom Carlsruher Liederkranze.

Die rheinhessischen Männergesangvereine begingen ebenfalls ein Gesangfest zu Mainz am 8. Juni. Damit war zugleich ein Wettsingen verbunden, wobei den ersten Preis der Verein von Kastel, den zweiten der von Oppenheim, den dritten der von Niederolm, den vierten der von Eversheim gewannen. Preisrichter waren die Herren *Guhr*, *Lachner* und *Mangold*.

Das Stettiner Theater übernimmt der bisherige Director des Züricher Actientheaters, *Eduard Gerlach*.

In Paris sind zwei neue Opern aufgeführt worden, eine komische: „Der Wittwer von Malabar," Buch von *Siraudin* und *Adrien Robert*, Musik von *Dochs*, der bisher nur zu Vaudevilles die Musik componirte. Der Beifall war mässig. — Ferner eine „bibliesche" Oper in drei Aufzügen: „David," Buch von *Soumet* und *Mellefille*, Musik von *Mermet*, die nur einen Succès d'estime erlangte.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten ist so eben erschienen:

Les Capricieuses,

Valses

par

S. Thalberg.

Op. 64. Prix 25 Ngr.

Thematisches Verzeichniss

im Druck erschienener Compositionen

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Preis 1 Thlr.

Leipzig, den 1. Juli 1846.

Breitkopf & Härtel.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben in meinem Verlage erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

	Ngr.
Lacombe, L., 3 Mélodies pour Piano. Nr. 1. Douces pensées. Nr. 2. L'Attente. Nr. 3. Dors mon enfant. Oeuv. 18.	18
— — Les Harmonies de la Nature pour Piano. Oeuv. 22.	
Nr. 1. L'Aurore	10
» 2. Le Ruisseau	10
» 3. Le Silence de bois	10
» 4. Dans les Montagnes	12
» 5. Le Désert	10
» 6. L'Orage	18
» 7. Le Torrent	15
» 8. La Neige	12
» 9. Le Soir	12
— — Valse de Concert pour Piano. Oeuv. 29	18
— — Le Chevalier et la jeune fille. Mélodie p. Piano. Oe. 32.	12
— — 3 Nocturnes pour Piano. Oeuv. 35	20

Leipzig, im Juni 1846.

C. F. Peters, Bureau de Musique.

Neue Musikalien

im Verlage von **N. Simrock** in Bonn.

	Thlr. Sgr.
Brunner, C. T., Op. 89. Mélodies grecieuses. Recueil de Rondos, Variat., Fant. etc. Nr. 25. Fidelio de Beethoven. 26. Euryanthe de Weber. 27. Euryanthe. 28. Das Nachtlager in Granada. 29. 30. L'Ode-Sinfonie: Le Désert, de Fél. David	à — 12
— — Op. 88. Divertissement sur Alessandro Stradella pour Piano	— 15
— Op. 91. 2 Divertissements à 4 mains: La Flûte magique de Mozart. Nr. 1, 2	à — 24
Flügel, G., Op. 9. Phalaenen. Allegro appassionato etc. pour Piano	— 20
Forde, W., 12 Mélodies Italiennes pour Piano et deux Flûtes. Nr. 1 — 6	à — 10
— — L'Anima dell' Opera. Cavat. et autres pièces fac. et modernes pour Piano et deux Flûtes. Nr. 1. Vivi tu, de Donizetti. 2. Stanco di più combattere. 3. Se m' abbandoni, de Mercadante. 4. Tu vedrai, de Bellini.	à — 14
— — Trios pour 3 Flûtes. Airs favoris choisis des Oeuvres de Rossini. Nr. 1. La dona del Lago. 2. Otello. 3. Il Barbiere di Sevilla	à — 16
Lindblad, A. F., Lieder mit Begleit. des Pfte aus dem Schwedischen in's Deutsche übertragen von C. A. Dohrn. 3te Heft. Nr. 1. Was mir bleibt. 2. Ach nein! du weist es nicht. 3. Etwa —? Ja, ja! 4. Freierei. 5. Abends. 6. Warnung. 7. Ein Lenzlag. 8. Bekenntniss	— 25
Neukomm, Sig., Pfingstfeier, eine grosse geistliche Cantate für 4 Solost. (Sopran, Alt, Tenor und Bass) und Chor. Clavierauszug	2 15
— — Hiezu die vier Chorstimmen	1 2
— — Der Zopf. Tragische Geschichte für eine Singst. mit Begleit. des Pfte (mit Titelvignette)	— 10
Nüske, J. A., Souvenir de l'Opera. Airs choisis pour Guitare et Piano. Nr. 1 — 4	à — 15
Ravina, Hy., et **Clapisson,** Fantaisie de Salon pour Piano, Viol et Vcelle. Nr. 4	— 24
Rosellen, Hy., Op. 25. Cavatine sur un Thème favde l'Op. Torquato Tasso de Donizetti. Variée p. Piano.	— 15

Zur Nachricht.

Den Unterricht in der Composition setze ich auch in Leipzig fort.

J. C. Lobe.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Juli. **Nr. 27.** 1846.

Inhalt: Cäcilia in Bildern. — *Nachrichten:* Aus Wien. (Beschluss.) Aus Leipzig. — *Necrolog.* — *Feuilleton.* — Berichtigungen Beethoven's fünfte und sechste Symphonie betreffend. — *Ankündigungen.*

Cäcilia in Bildern.

Cäcilia wird unter den Schutzheiligen der schönen Künste verehrt, ohne dass man nachweisen kann, welches Verdienst ihr diese Verehrung erworben hat. Oft ist wohl die Tradition von einem Einzelnen ausgegangen oder durch Zufälligkeit angeregt worden, allein immer musste da, wo verschiedene Thatsachen vorlagen, ein gemeinsames Moment die Verbindung vermitteln. Man nannte im 15. Jahrhundert *Cäcilia* die Patronin der Musik, und längst schon besass die Kirche eine Heilige gleichen Namens, in deren Leben nirgends eine Beziehung auf die Erfindung oder den Betrieb der Tonkunst vorliegt. Die Legende erzählt von einer römischen Jungfrau, welche, im Stillen dem christlichen Glauben ergeben, von gebietenden Eltern einem heidnischen Jünglinge verlobt ward, aber, nur von Liebe zum Erlöser erfüllt, aller sinnlichen Liebe entsagte, und nachdem sie den Verlobten und dessen Bruder für den Glauben gewonnen hatte, in der Christenverfolgung unter dem Prätor *Almachus* einen martervollen Tod erduldete. Der Grundgedanke ist hierbei die Lossagung von dem Sinnlichen und die Verklärung der Liebe mit dem Glauben. Man nennt das Jahr 220 als das Jahr des Todes der Heiligen. Eine ihr geweihte Kirche bestand zu Rom schon 550. Sie soll vom Papste *Urban* erbaut, von *Paschalis I.* 818 hergestellt und durch das Grabmal der Heiligen geziert worden sein. Dort ruht der vermeintlich in den Katakomben aufgefundene Körper der Jungfrau in einem silbernen Sarge unter dem Altar; ein von *Stefano Maderno* gefertigtes Marmorbild, welches die schlummernde Todte darstellt, steht zur Seite; doch weder dies Bild, noch auch die in der Kirche aufgestellten Gemälde geben eine Andeutung, dass hier die Schützerin der Tonkunst verehrt werde. Um dafür einen Grund aufzufinden, forschte man in der Legende nach. In dieser wird erzählt, *Cäcilia* habe bei der Hochzeit, welche sie mit dem Jüngling *Valerianus* verband, während der feierlichen Musik (*cantantibus organis*) in ihrem Herzen zu dem alleinigen Herrn gesungen (*in corde suo soli domino cantabat dicens: fiat cor meum etc.*). Daraus schloss *Herder*, man habe *Cäcilia* zur Schutzpatronin der Musik erhoben, weil sie in ihrem Herzen ein gläubiges Lied gesungen. Diese Annahme aber, welche eine Missdeutung der Worte voraussetzt, enthält ein sehr schwaches Moment, indem die Jungfrau, während der festlichen Hochzeitsmusik, unvernommen im Herzen gebetet und dem Herrn gesungen habe. *Wendt* suchte das Ungereimte dadurch zu mildern, dass er eine symbolische Auslegung voraussetzte und annahm, man habe diejenige Heilige zur Schützerin der heiligen Musik gemacht, welche beim Anhören irdischer Töne eine höhere, gottgeweihte Harmonie in ihrem Herzen trug und, wenn auch unhörbar, den Herrn im Liede verherrlichte. Von dem Gegensatze einer irdischen Musik enthält aber die Legende selbst keine Andeutung und *Cäcilia's* Bittgesang bleibt ein unhörbarer. Man ging dagegen noch weiter, und nannte *Cäcilia* die Erfinderin der Orgel. Da soll wieder die Voraussetzung einer Missdeutung der Worte *organis cantantibus* Veranlassung gegeben haben. Wohl mag manche Ueberlieferung arge Missdeutung erlitten haben; dass man aber aus dem Namen der Instrumente (*organa*), welche im Hochzeitssaal ertönten, auf eine von *Cäcilia's* Hand gespielte Orgel geschlossen habe, gehört zu dem unglaublich Absurden. Auch die kühnste Combination konnte die Erfindung der Orgel nicht mit *Cäcilia* in Verbindung bringen. Noch war die Orgel nicht im kirchlichen Gebrauche, als Kaiser *Michael* ein solches nur in weltlicher Musik angewendetes Instrument an Kaiser *Karl* sendete, der es zuerst in der Kirche zu Aachen aufstellen liess. Der kirchliche Gebrauch der Orgel fällt auch in Italien erst in den Ausgang des 8. Jahrhunderts. Daher sagt *Fischer* in seiner Beschreibung der Orgel zu Breslau S. 26 richtig: „*Cäcilia* hat die Orgel nicht erfunden, nicht gespielt, nicht geliebt; denn sie hat sie gar nicht gekannt.“

Sind wir nun genöthigt, die kirchliche Heilige als Schützerin der Tonkunst vom Anfang her aufzugeben, und liegt nirgends ein Beweis vor, dass die Kirche jemals den Gegensatz geistlicher und weltlicher Musik durch eine Heiligung ausgesprochen hat, begegnet uns ferner nirgends eine Andeutung jenes Patronats in früheren Dichtungen, so dürfte die Vermuthung nicht unstatthaft sein, *Cäcilia*, die musikalische, verdanke ihre Existenz der Malerei.

Die schönen Künste als durchdrungen von *einem* Lebensbauche, ruhend auf *einem* Prinzip und für *einen* Zweck bestimmt, welchen schon der Name bezeichnet, stehen in einem befreundeten Verhältniss und tauschen unter einander den zu behandelnden Stoff, wie sie sich zu gemeinsamer Wirksamkeit vereinigen. Wie nahe aber auch die Empfindung des Gehörs der des Auges verwandt ist und die musikalische Darstellung sich mit der sicht-

Digitized by Google

baren mimischen zu besonderen Kunstformen vereinigt, gewährt doch die Musik der Malerei keinen brauchbaren Stoff. Musikalische Gegenstände liegen ausser dem Gebiete der bildenden Kunst, und wenn auch die geschicktesten Künstler Aufgaben dieser Art wählten, wie *Domenichino*, *Guido Reni*, so vermochte die vorzügliche technische Ausführung doch nicht den in der Wahl des Gegenstandes begangenen Fehler auszugleichen. Bei den gemalten Concerten vernimmt das Ohr des Beschauers die Töne nicht und die Bilder werden zu inhaltlosen. Was blieb der Malerei zur Verherrlichung der schwesterlichen Kunst übrig, als eine Heilige zu schaffen, die als begeisterte Seherin den Tönen himmlischer Harmonieen lauschte oder dem tiefbewegten Gemüth eine beseelte Aussprache verlieh? Der Standpunct war von dem des Alterthums versehieden. Dort veranschaulichte die bildende Kunst in Darstellung des Orpheus die Macht der Musik auf rohen Naturwerken; hier in christlicher Zeit, wo die subjective Thätigkeit des Menschengeistes vorherrscht, konnte nur ein Ausdruck des inneren Gemüthslebens gegeben werden. Dazu eignete sich ein weibliches Wesen. Nicht mit Bestimmtheit kann entschieden werden, ob hierbei ursprünglich auf jene Heilige Rücksicht genommen wurde, welche nach der Legende für den Glauben, ihre Reinheit und jungfräuliche Unschuld streng bewahrend, in den Tod ging, oder ob, was wahrscheinlicher, nach einer nur persönlichen Darstellung und der Bezeichnung durch den Namen *Cäcilia*, später die Beziehung auf die von Alters her schon verehrte Heilige hinzukam. *Cäcilia* ward zum christlichen Ideal, zur Repräsentantin der christlichen Musik, ohne dass der Inhalt der Legende die erste Grundlage dargeboten hatte. Die Kirche nahm auf diese musikalische Symbolik in dem Cultus keine Rücksicht; doch es konnte nach der Verbindung des Kunstideals mit der kirchlichen Heiligen nicht ausbleiben, das Bild auch mit dem Heiligenschein zu umgeben und überhaupt die verschiedenen Tendenzen zu verschmelzen.

Dies geschah in der Zeit, in welcher die Orgel als das vorzüglichste Instrument in der Kirche wie in Concerten zur Begleitung des Gesanges verwendet wurde und die Geigeninstrumente mehrstimmigen Aufführungen dienten. Daher die *Cäcilien* verliehenen Attribute. Wir haben aber alle die Darstellungen, in welchen Scenen aus dem Leben der Märtyrerin nach der Legende veranschaulicht werden, wie sie sich weigert, dem heidnischen Gotte Jupiter zu opfern, wie sie dem Bräutigam entsagt, wie sie den martervollen Tod erleidet, von denen zu trennen, in welchen das Ideal der Musik erscheint. *Dominichino* gab in einer Reihe von Bildern eine fast vollständige Darstellung des Lebens der Heiligen. Ob frühere Maler die musikalische *Cäcilia* zum Vorwurf ihrer Kunst gewählt haben, möge näher erforscht werden; als Schöpfer des Ideals ist *Rafael* zu betrachten. Diesem Ideal liegt die Idee der Besiegung in dem durch Töne geweckten Gefühle des Unendlichen zum Grunde.

Die Maler haben eine dreifache Auffassung zur Darstellung gebracht. In der ersten erscheint *Cäcilia* als Vertrante der irdischen Töne in einem Gegensatze zu den Chören himmlischer Sänger, welche Jehova's Thron umgeben; die Gesänge von dort vernehmend, wird sie tief ergriffen von Ahnungen, gleichsam hinübergezogen in das Land der Seligen, und es erstirbt der Ton auf ihrer eigenen Lippe. So schuf *Rafael* das Bild einer durch himmlische Klänge, die ein Engelchor in der Höhe anstimmt, verklärten *Cäcilia*. Ihr seelenvoller, von Begeisterung strahlender Blick erhebt sich nach oben, von wo sie die Töne vernimmt, die Hand, welche das Instrument, eine kleine Orgel, hält, sinkt abwärts, selbst in dem Instrument fallen einige Pfeifen aus ihrer Lage, am Boden liegen einige andere zum Theil zerbrochene Instrumente. In sich versunken, gehört das ganze Wesen der Heiligen einer anderen Welt an; die irdische Musik verstummt vor dem Gesange der Seraphim. Hier feiert die Musik ihren höchsten Triumph, sie waltet als Tochter des Himmels und zieht zu dem Himmel empor. Das Bild gehört zu denen, in welchen nach damals giltigem Typus mehrere Figuren eine Gruppe bilden, welche nicht sowohl einer Handlung dient, als vielmehr nur Antheil an einer Begebenheit oder Erscheinung nimmt. Die in Mitten stehende Jungfrau umgeben heilige Personen, durch einen geringeren Grad von Begeisterung ihr untergeordnet, doch gehoben durch characteristische Gestaltung; zur Linken vom Maria Magdalena, nach dem Beschauer gewendet mit einem Salbengefäss in der Hand; hinter ihr ein Bischof mit dem Stabe, der heilige Angustinus (nach Anderen Nicolaus), in seliger Betrachtung beim Ansehauen der begeisterten Jungfrau; rechts Paulus, der nachsinnend das Kinn auf die Hand stützt und in der Linken das Schwert hält, grün gekleidet, mit dem Ausdruck einer tiefen Seelenbewegung; hinter demselben der jugendliche Johannes mit heiterem seelenvollen auf *Cäcilia* gerichteten Blicke. Ueber der Scene schwebt ein Chor singender Engel. Das Bild stammt aus jener Zeit, in welcher *Rafael* durch Gegensätze der Farbengebung einen höheren Effect zu erreichen strebte und durch kräftige und dunklere Schatten wirkte. Die vollere Röthe des Fleisches erklärt sich hieraus. Die Anordnung ist noch die ältere einfache, in welcher die Malerei sich noch näher an die Gesetze der Sculptur anschloss. Die Bestellung des Gemäldes übernahm *Rafael* etwa im Jahre 1510, es ward aber später erst vollendet. Wahrscheinlich waren bei der Ausführung die Hände der Schüler bethätigt, allein die Köpfe der Heiligen, so wie die Gestalten der Engel, in ihrer freien Zeichnung, konnte nur *Rafael* malen. Das Gemälde ward in der Kirche St. Giovanni a Monte unweit Bologna aufgestellt, wanderte in der grossen Plünderung nach Paris und befindet sich jetzt wieder in der Galerie zu Bologna. Unberufene Hände der Restaurateren haben es vernustaltet, so dass eine Copie aus älterer Zeit dem Original fast vorzuziehen ist. Diese Copie findet sich in der Galerie in Dresden, nach einer Tradition von *Giulio Romano* gefertigt. Wir besitzen Kupferstiche von dem Gemälde, und zwar einen höchst merkwürdigen von *Marc-Anton Raimondi* nach der ursprünglichen Originalzeichnung *Rafaels*, von welchem das angeführte Bild abweicht, indem darin den einzelnen Figuren eine bestimmtere Beziehung auf die Hauptfigur gegeben worden ist; nur die Aenderung, welche Maria Magdalena erlitt, war nicht vortheilhaft. In dem Entwurfe stand sie, im Profil gezeichnet, zur Seite, den

Digitized by Google

Blick nach dem Engelchor gerichtet und von himmlischer Begeisterung erfüllt, statt dessen jetzt Maria, mit dem Kopfe dem Beschauer zugewendet, ohne Theilnahme am Ganzen, ohne Antheil an der Beseligung erscheint *). Andere Kupferstiche des ausgeführten Gemäldes lieferten *J. Bapt. Galli, Jacob Buonasone, Ph. Thomassin, Robert Strange, R. U. Massard, Franz Beisson.* — Ein gleiches Motiv wendete *Dominichino* in dem Gemälde an, welches sich im Palaste Borghese zu Rom befindet. *Cäcilia* lauscht den himmlischen Tönen aus der Höhe. Der Kopf ist schön und ausdrucksvoll, ihn umgibt eine Art Turban. — Eine zweite Darstellung, welche aus dem vorher bemerkten Grunde einen geringeren Grad malerischen Ausdrucks zulässt, führte *Dominichino* ein. *Cäcilia* singt in andachtsvoller Begeisterung. Der genannte Maler hat zwei Gemälde dieser Art geliefert. Das eine, im Palaste Rospigliosi in Rom, zeigt die Heilige beim Gesang. Engel halten das Notenbuch, und andere umgeben sie, Musikinstrumente haltend. Auf einem zweiten *Bilde*, welches sich in England befindet (s. *Landon* Vie et Oeuvres du Dom. Pl. 91), steht *Cäcilia* vor einer Orgel. In der einen Hand hält sie eine Palme, in der anderen ein Notenblatt; ihr Haupt ist mit Rosen bekränzt; der Mund öffnet sich zum Gesange; ein Engel hört, hinter sie gestellt, entzückt zu. *Carlo Dolce* stellte auf ähnliche Weise die Heilige in dem Bilde dar, welches früher in Cassel war, dann nach Malmaison wanderte und nun sich in der Eremitage zu St. Petersburg befindet. *Cäcilia* hält singend ein Notenblatt in der Hand; ein Engel schwebt heran, ihr einen Lilienstrauss zu reichen. Die Gestaltung ist derjenigen gleich, welche wir alsbald zu erwähnen haben. Das gleiche Motiv scheint auch *Guercino da Cento* in dem Gemälde behandelt zu haben, welches *Delatre* in Kupfer gestochen hat. *Cäcilia* hält ein Buch in der Hand und blickt begeistert aufwärts. — Eine dritte Darstellung theilt der Heiligen das Spiel der Instrumente zu. Die Orgel wählt man als Repräsentant der gesammten Tonkunst. So malte sie *Dominichino* (*Landon*, Pl. 27). Die Heilige spielt auf einer Handorgel, deren Blasbälge ein Engel an Schnüren zieht. Sie selbst richtet den Blick zum Himmel. Zu den vorzüglichsten Werken des *Carlo Dolce* gehört das in der Galerie zu Dresden befindliche Gemälde in halber lebensgrosser Figur. *Cäcilia* sitzt in einsamer Stille vor einer zur Seite stehenden Orgel und spielt. Nicht nach der Höhe schaut sie, sondern auf die Tasten. Sie ist in ihr eigenes kunstvolles Spiel vertieft, mit dem Ausdruck einer Sinnigkeit, wie der vortragende Künstler sie stets hegen sollte. Liebliche Schönheit ziert das edle Gesicht, meisterhaft sind die Hände gearbeitet, die Gewandung in höchstem Grade malerisch. Das Ganze fesselt den Beschauer auf wohlthuende Weise, denn diesem Künstler ist die ruhige Auffassung eigen, deren Mangel manchen Maler unklar werden lässt. Eine zweite gleichartige Darstellung gab er in dem zu St. Petersburg in der Eremitage befindlichen Gemälde. *Cäcilia* sitzt in einem Lehnstuhl und spielt auf einem Orgelclavier, welches auf einem mit grünem Tuche überdeckten Tische steht. Ihre Gestalt ist gross und schlank, aber zart und graziös. Sie blickt mit ihren schwarzen Augen nach der rechten Seite und lässt so ihr Gesicht fast ganz schauen. Das Haar fällt vom Haupte glatt gestrichen in sich lösenden Locken über den Nacken herab, einige Locken berühren die Schulter. Das Gesicht zeigt Würde und ruhigen Ernst, nicht schwärmerische Begeisterung, sondern einen gemüthlichen Antheil, wie der Maler auch hier den künstlerischen Character in *Cäcilia* vorwalten liess. Meisterhaft ist das Gewand aus Silberstoff, mit goldenen Blumen durchwirkt, behandelt. Die Arme zieren unter den Ellenbogen grosse Bandschleifen von braunrother Farbe, woran weisse Manschetten stossen, welche mit schwarzem Sammet eingefasst sind. Um die Schultern zieht sich ein Tuch, an dem Busen glänzt eine Rose von Brillanten. *Labensky* hat von dem Gemälde unter N. 33 seines Werkes über die Eremitage einen Abriss gegeben. Die orgelspielende *Cäcilia* sehen wir ferner in einem Bilde von *Jac. Cavedone*, welches *Landon* Annal. LV, 87 behandelt. Eben so in einem Gemälde von *Bernardino Campi* in der Kirche St. Sigismund in Cremona. *Cäcilien*, welche die Orgel spielt, zur Seite, steht die heilige Catharina, über ihr schwebt ein Chor singender und Instrumente spielender Engel. Eine Wiederholung ist in dem Gemälde enthalten, welches *Vidoni* in Pittura Cremonese S. 108 abgebildet hat; *Cäcilia* mit Catharina, Jene ohne den Ausdruck höherer Begeisterung, Diese in anmuthiger Gestalt. Das Costüm ist das modische des 16. Jahrhunderts. — Die Geigeninstrumente konnten als *Cäcilia's* Attribut in einer Zeit nicht übersehen werden, in welcher das Spiel einzelner gestrichener Saiteninstrumente zur Begleitung des Gesanges diente. So stellte *Dominichino Cäcilia* in jugendlich schöner Gestalt und in orientalischer Kleidung dar. Sie singt, den Blick in Andacht emporrichtend, und spielt auf einer vor ihr ruhenden Gamba. Ein Engel hält ihr über seinem Haupte das Notenbuch vor. Mag die turbanartige Bedeckung des Hauptes auffallen, so durfte die Wahl der Gamba, nach dem Gebrauche jener Zeit, keinen Anstoss finden. Das schöne Gemälde ist oft in Kupferstichen wiedergegeben, von *St. Pieart*, von *Joh. Gotth. Müller* im Musée franç. IV, von *V. Dague* in Galerie franç. par Filhol, V, 332. Ein

*) Unter den Figuren hat nur Maria Magdalena den Erklärern und Kritikern Schwierigkeiten entgegengestellt. *Barthelemy* (Oeuvres diverses, T. 3, p. 44) fand überhaupt im ganzen Gemälde keine Einheit und keine Betheiligung der Personen an einem gemeinsamen Interesse. *Vasari* nahm an, der Künstler habe der Maria des heitern Gesicht verliehen, um ihre Freude über ihre Bekehrung auszudrücken. Dagegen sagt *Riemer* in seinen Gedichten Th. 1, S. 72: „So scheint sich Aug' und Ohr von Magdalenen noch in die Welt, die sie verliess, zu sehnen," was sicher nicht dem Maler im Sinne lag. *Kugler* findet in Magdalenen wesentlich, dass sie sich dem Beschauer zuwende und ihn auf den Vorgang aufmerksam mache. Lächerlich dagegen ist die Auslegung im Manuel du Museum Français IV, Nr. 31, nach welcher der Apostel Paulus im Henker, der vor der Hinrichtung noch Mitleid bässet, Johannes einen Verwandten der *Cäcilia* oder einen Neophyten, Augustinus den die Verurtheilte zum Richtplatz begleitenden Priester vorstellt. Man hat das Ganze als ein Votivgemälde zu betrachten, bei welchem dem Maler die Aufnahme gewisser heiliger Personen vorgeschrieben wurde. *Rafael* malte im Auftrage der Bentivogli. Unlengbar bildet *Cäcilia* den Mittelpunct, auf welche Magdalena nicht anmittelbar bezogen werden kann. Absichtlich geschah dies ohne Zweifel von *Rafael*, und gerathen ist, die Unkunde des Grundes anzugestehen, statt des grossen Meister zu tadeln.

Digitized by Google

anderes Gemälde desselben Meisters, auch zu Paris, wiederholt diese Darstellung (gestochen von *Fr. Lignon*), doch auch im Geiste dieses Künstlers, welcher seinen Gestalten zwar schöne und anmuthige Formen zu verleihen, aber sie nicht zu einer idealen Beseelung zu erheben vermochte. Ein französischer Maler *Mignard* gab der Heiligen eine Harfe in die Hand. Sie singt zu diesem Spiel mit erhobenem Blicke, neben ihr begleitet sie im Gesang ein Engel, der ein Notenbuch hält. Das Bild ist von *Boullard* im Musée fr. I, von *Villerey* in Galerie fr. 368, von *Desnoyers* und von *Ulmer* gestochen.

Wenn nun so die Elemente der Tonkunst und der Malerei sich verbunden haben, jene dieser eine Patronin unter den Heiligen verdankt, warum sollten wir nicht in den der Kunst geweihten Hallen auch die Befreundung der Künste zur vollsten Erhebung des Gemüthes wirken lassen? warum nicht *Cäcilia* unsere Verehrung widmen? Der Concertsaal darf nicht des malerischen Schmuckes entbehren, und wie wir Entwürfe zur geistvolleren Verzierung der Prunksäle und der Wohnzimmer besitzen, wäre es nicht überflüssig, Vorzeichnungen dessen zu geben, was in malerischer Darstellung die der Tonkunst gewidmeten Räume auf characteristische Weise schmücke. Aber auch abgesehen von den Odeen, in welchen Decken- und Wandgemälde musikalischer Begebenheiten und Scenen zur Anschauung bringen, hat wohl manches Haus seinen musikalischen Saal, manche Liedertafel und mancher Singverein ein besonderes Local. Auch diese sind in der Weise zu schmücken, dass das Auge seine gleichartige Befriedigung und Ergötzung, die Erinnerung und Verehrung sichere Haltpuncte finde. Ist dann Rücksicht zu nehmen auf die äussere Bedingung des Kostenaufwandes, so mögen Bilder in Schatteurissen hinreichen. Wir besitzen die Portraits der vorzüglichsten Meister unserer Kunst, die von keinem Kunstfreunde, keinem Künstler unverehrt bleiben dürfen. Das Anschauen der Heroen in Bildern hat im Alterthume Heroen geweckt; wie sollte nicht in neuerer Zeit das Bild eines unsterblichen Meisters auch zur Begeisterung aufrufen? Doch auch *Cäcilia* sei da nicht vergessen. Die Bilder, welche *Rafael*, *Dominichino*, *Carlo Dolce* zur Verherrliebung der Heiligen geschaffen haben, werden da, wo die Tonkunst lebendig waltet und die Hörer erfreut, wenn auch nur in Copieen, eine wirksamere Bedeutsamkeit bewähren als in den Galerieen. Neuestens haben wir dazu einen schätzbaren Beitrag durch die *Arnold*'sche Kunsthandlung in Dresden erhalten. Dieselbe hat das Dresdner Bild von *Carlo Dolce* in einem Kupferatich von *Fr. Knolle* in Braunsbweig erscheinen lassen, eine höchst erfreuliche Gabe der geschickten Künstlerhand. Was in *Dolce's* Gemälden einen characteristischen Vorzug anmacht, die Weichheit der Formen und die Zartheit in der Färbung, stellen dem Grabstichel die grösste Schwierigkeit entgegen. *Knolle* hat in seiner Uebertragung den Character des Originals treu aufgefasst. Das Gesicht der Heiligen belebt eine liebliche Anmuth, von einer würdevollen Ruhe durchdrungen, welche dem Beschauer wohlthuend zuspricht. Die in dem Gemälde ateta bewunderten Hände sind mit vieler Zartheit ausgeführt. Das Ganze gewährt einen erfreulichen Eindruck und keine Musikhalle sollte gefunden werden, in welcher nicht dies schöne Bild, das in seiner Art einzig genannt werden kann, den Künstler lehre, mit welcher inneren Harmonie und welchem strengen Ernst der Beruf der Kunst zu erfüllen steht. Die genannte Kunsthandlung würde sich ein nicht geringes Verdienst erwerben, wenn sie in gleicher Weise auch eine Copie des *Rafael*'schen Gemäldes, von welchem die Dresdner Galerie eine vorzügliche Wiederholung besitzt, von geschickter Hand fertigen liesse. *H.*

Nachrichten.

Wien. (Beschluss.) Am 17. Mai feierte *Liszt* sein Abschiedsconcert im grossen Redoutensaale, welcher in allen Räumen überfüllt war. Doch fanden wir uns in kleinen Redoutensaale während seiner neun vorhergegangenen Concerte ohne alle fremde Unterstützung viel heimischer, als bei diesem Abschiedsfeste mit Begleitung des ganzen Orchesters und unter Mitwirkung der Fräul. *Sulzer* und *Treffz*. *Liszt* behauptet sich gewiss als die grossartigste Erscheinung, welche je am Piano gesessen, er ist der Titan im grossen Heere der Pianisten, worunter so viele Pigmäen im Trosse mitziehen. Der gefeierte Virtuos wirkte auch noch am 20. im Concerte des Fräul. *Sulzer* im Musikvereinsaale mit, wobei Herr *Böttticher* eine Romanze von *Weber* mit schöner Stimme weniger schön vortrug. Herr *Pfister*, welcher ebenfalls bei uns auf Besuch sich befindet, sang in einem Quartette aus *Donisetti's* „Parisina," doch müssen wir uns noch jedes Urtheiles über diesen Gast enthalten, da er sich derzeit noch nicht in einer Solopartie uns präsentirte.

Am 21. Mai fand im Theater an der Wien eine musikalische Academie statt, welche am 22. wiederholt wurde und wobei Fräul. *Lind*, welche am 23. von hier nach Frankfurt abreiste und die Herren *Tichatschek*, *Standigl*, einige Mitglieder des übrigen Personales nebst dem Chore und dem Orchester mitwirkten und Beifall und Blumen im Ueberflusse gespendet, aber auch verdient wurden.

An demselben Tage unternahm unser Männergesangverein seine erste Sängerfahrt für dieses Jahr über Liesing nach Rothenstadt, einem überaus lieblichen Thale einige Stunden von unserer Residenz entlegen, und Frohsinn und Heiterkeit waren die Fahnen, denen eine Anzahl von geladenen und ungeladenen Gästen freudig folgte.

Am 27. Mai wurde im k. k. Hofoperntheater die zweite una für diese Saison versprochene italienische Oper: „I Lombardi" von *Gius. Verdi* zur Aufführung gebracht. Unsere italienische Oper in dieser Stagione ist im Vergleiche zu den vorhergegangenen Jahren ganz vorzüglich zu nennen; wir haben an den Damen *Tadolini*, *Angri* sehr schätzenswerthe Primadonnen; Signor *Franchini* ist ein Tenor, dem man das Epitheton „vorzüglich" nicht versagen darf; Signor *Rovere*, ein Buffo wie die deutsche Oper sich einen solchen nur wünschen könnte; aber die in unserem Repertoir als neu aufgenommenen Opern dagegen genügen selbst den bescheidensten Anforderungen nicht. „Azema di Granata" von *Lauro Rossi*, welche im Monat April noch über die Bühne ging, verendete bald

Digitized by Google

nach einem kurzen Dasein mit einem totalen Fiasco, und „I Lombardi" werden auch nur noch eine Spanne Zeit ihr sieches Dasein hinfristen. *Verdi* bereichnet seine Compositionen nur auf ledige Effecthascherei, sie sind ein Congregat von Chören, Bravonrarien, Concertpiecen, ohrengellenden Lärmstücken und Fanfaren, und somit ist es auch nicht zu wundern, wenn sie als dramatische Eintagliegen im Lampendunste verschmachten.

Am 30. Mai hörten wir im Theater an der Wien *Lortzing's* neuestes Werk: „Der Waffenschmied von Worms" unter seiner eigenen Direction. Diese Oper ist in dem Genre der früheren Werke dieses Componisten gehalten und zeugt von seiner verständigen und richtigen Conception, von seinem gebildeten Geschmacke und von tüchtiger Effectkenntniss. Darin vorkommende Einzelnheiten sind nusgezeichnet zu nennen, besonders zeigt das Instrumentale und so manche Gesangpiece von der Routine nad dem regen Fleisse *Lortzing's;* doch steht das Gesammtprodnct an Originalität und auch rücksichtlich seinen minder interessanten Libretto's den früheren Opern bedeutend nach, da es auch eher auf den Titel eines Singspieles als einer Oper Anspruch machen sollte. Die Aufführung selbst ward von lebhaftem Beifalle begleitet und Herr Director *Pokorny* hatte eben nicht Unrecht bei Gelegenheit als er während des Zwischenactes unter anhaltendem Applause Herrn *Lortzing* auf die Bühne führte, ganz bescheiden auf den Componisten hinzuweisen, denn gewiss wäre es Niemand in den Sinn gekommen, den Director, mit welchem man ohnedies nicht mehr besonders sympathisirt, seinen Dank oder seine Anerkennung an den Tag zu legen, mit Ausnahme der Claqueurs, welche ihn vorschriftmässig nach jeder neuen Vorstellung hervorrufen müssen, was ihnen auch bisweilen gelang. — Die Oper selbst war besser studirt, wie gewöhnlich, was jedoch noch lange nicht zum Lobe für diesen Personale angerechnet werden kann, da noch ein bedeutender Schritt zur präcisen Aufführung übrig bleibt.

Fräul. *Marra* hat Herrn *Pokorny's* Bühne seit dem 1. Juni verlassen, und dieses Opernhaus steht nun wieder ohne Primadonna, ohne ersten Tenor und nach dem baldigen Abgange *Staudigl's* auch ohne Bass da und lässt dadurch eben nicht besondere Hoffnungen für die Zuknaft hegen.— Der Berliner Capellmeister *Gungl* debutirt hier mit seinem gutgeschulten Orchester, scheint aber nicht die besten Geschäfte zu machen, denn wir Wiener haben wohl nicht Mangel an Tanzorchestern, da ja der Tanz ein vorzügliches Element unseres Daseins zu sein scheint, weil derselbe noch nicht unter strengere polizeiliche Aufsicht gestellt ist und auch noch keine Tanzcensur für unsere immer walzenden Füsse besteht. —

Leipzig. Meister *Spohr* hielt sich auf seiner Reise nach Carlsbad einige Tage bei uns auf. Am Donnerstag Abend, den 25. Juni, wurde ihm vor einer von der Concertdirection der Gewandhausconcerte besonders dazu eingeladenen Gesellschaft eine Reihe seiner vorzüglichsten Tonkinder: Ouverture zu Faust; Arie aus Jessonda; Concert für Violine; Lieder mit Begleitung des Pianoforte und der Clarinette und die Weihe der Töne, unter *Mendelssohn's* Direction, vorgeführt.

Spohr hat sein Ziel erreicht. Aus dem tiefen Dunkel, in welchem alle Kunstnaturen lange sich mühen, viele für immer bleiben müssen, ist er herausgeschritten in die Sonnenregion des Ruhms. Wie viel gehört aber dazu! — welche Kraft der Anlagen, welch unerschütterlicher Muth, welche hartnäckigste Beharrlichkeit und Ausdauer, und vor Allem — welche ewige Spinnelust! Denn in letzterer gibt sich das eigentlichste Wesen des schaffenden Künstlers, sein wahrer Beruf kund. Gar Viele haben in einem langen Leben nur einen kurzen Frühling! ein Paar Blumen wachsen mühsam hervor, und erloschen für immer ist die Triebkraft. Aber mit Wenigem ist es in diesem unruhigen, hin- und herwogenden, gleichgiltig an einander vorüberwandernden Menschengewühl nicht gethan. Wer der Welt etwas gelten, ihre Aufmerksamkeit auf sich ziehen und festhalten will, darf nimmer ratten, muss immerwährend etwas für sie thun. Nur einige Jahre aus dem Gesicht, dem Gehör, den Journalen, und ihr seid für die Kunstwelt todt.

Bei des Meisters Anblick drängt sich die Betrachtung hervor, wie doch in dieser riesigen und mächtigen Männergestalt eine vorzugsweise so zart und elegisch geartete Seele wohnen könne! Nicht dass ihr Feuer, Kraft und Majestät abgingen: wenn das Object sie in diese Gebiete ruft, so folgt sie; aber sie findet nicht ihren Genuss dort, sucht sich der Aufträge bald, vielleicht zaweilen ein wenig zu bald zu entledigen, und eilt zurück in ihre gelichteren Regionen. Was für ein wildes Wesen dagegen wohnt in dem kleinen, schmächtigen *Berlioz*, dem musikalischen Höllenbreughel! Das findet sich behaglich in Wettern, Wuth, Feuer und Untergang; das bämmert mit Cyklopenschlägen lange hinter einander fort ohne müde zu werden, findet wenig Freude im Himmel, und schweigt in der Hölle. Da nun einmal die Erscheinungen auf unserer Erde so überaus verschieden und mannichfaltig sind, ist für den Menschen, der Freude an ihr haben will, nichts wünschenswerther als eine recht weit fassende, möglichst universelle Empfindungsfähigkeit. Leider ist sie selten zu finden. Die meisten Menschen haben sehr wenige Sympathieen und sehr viele Antipathieen. Ja, in der Kunst gibt es unglöckliche Naturen, denen gar nichts recht erscheint, die an der Eiche Rosenblätter, an der Rose Eicheln hängen sehen möchten. Und doch — schaffte ihnen die Natur ein Ding nach ihrem unklaren Willen, sie würden sie schmähen, dass sie eine Missgeburt gebracht. Angebenden Künstlern sollte man immer zurufen: öffnet euren Sinn der Liebe für alle Arten von Erscheinungen, wie ein *Goethe* ihn z. B. besessen und ausgebildet, ihr öffnet euch dadurch die Hallen der ungetrübten Freuden und die Fähigkeit der eigenen warmen Kunstschöpfungen.

Ueber die Ausführungen im Gewandhause sind, um mit *Börne* zu reden, keine neuen, sondern nur erneuerte Gedanken vorzubringen. Frau Dr. *Frege* drang mit dem Vortrage der beiden Lieder tief in die Herzen der Hörer hinein, Fräul. *Mayer* sang die Arie nicht wie eine Schauspielerin, sondern wie *Spohr's* Jessonda, und der 16jährige *Joachim* spielte das Concert mit der technischen Fertigkeit eines Mannes. Nur am Ausdrucke spürte man, dass das tiefere Leben mit seinen herberen Schmer-

Digitized by Google

zen und höheren Freuden, wie es die Kunst gern malt und der Meister hier wirklich hineingelegt, noch nicht durch die unbefangene jugendliche Brust gezogen und seine Spuren zurückgelassen hat. Fast möchte man dem talentvollen Knaben wünschen, dass ihn das Schicksal bald ein wenig, nicht zu viel, herumbudele. Es kann ihm nicht erlassen werden, wenn er in der Folge mit seinen Tönen nicht blos die Bewunderung, sondern auch das Mitgefühl erwecken will.

Necrolog.

Carl Traugott Queisser

wurde am 11. Januar 1800 in Döben bei Grimma geboren, wo sein Vater eine Schänkwirthschaft besass. Frühzeitig schon zeigte sich sein musikalisches Talent; wenn bei dem Vater Musik gehalten wurde (was öfters geschah), so hörte der Knabe mit der grössten Aufmerksamkeit zu und suchte dann einer Geige habhaft zu werden, worauf er das Gehörte nachspielte, ohne nur die mindeste Unterweisung im Violinspiel oder in Musik überhaupt erhalten zu haben. Hierdurch aufmerksam gemacht, brachte ihn sein Vater zu dem Stadtmusikus *Barth* in Grimma in die Lehre. Hier zeichnete er sich bald vor allen seinen Mitlehrlingen aus, machte die glänzendsten Fortschritte und hatte in kurzer Zeit alle üblichen Instrumente erlernt, vom Contrabass bis zur Violine, von der Pikkoloflöte bis zur Posaune. Er wurde daher auch für die verschiedenartigsten Instrumente verwendet; seine Hauptthätigkeit richtete sich jedoch auf die *Violine* und *Posaune*. Zur Vervollkommnung in jener nahm er später Unterricht bei dem Leipziger Concertmeister *Matthäi*; was aber die Posaune betrifft, so konnte er im Grunde gar keine eigentliche künstlerische Unterweisung erhalten, indem zu damaliger Zeit das Instrument, namentlich bei den Stadtmusikchören, auf einer sehr niedrigen Stufe der Entwickelung stand; man konnte ihm weiter nichts als die Accordsätze der Züge zeigen, und er sah sich daher in dieser Hinsicht auf eigenes Studium hingewiesen. Zu welcher staunenswerthen Meisterschaft er es auf diesem schwierigen Instrumente — der Bassposaune — gebracht, weiss die ganze musikalische Welt. Als Soloinstrument war es bis dahin noch gar nicht benutzt worden, etwa mit Ausnahme des Tuba mirum in *Mozart's* Requiem, wo aber gewöhnlich die Posaunenstimme dem Fagott zugetheilt wurde; man kann sich daher denken, welches Aufsehen *Queisser* machen musste. An Fülle und Reinheit des Tones, an durchdringender Kraft, an Leichtigkeit des Ansatzes, an Virtuosität in den Passagen übertraf ihn wohl kein Posaunist Deutschlands, d. h. der Welt, da anerkanntermaassen die Instrumentalmusik in Deutschland am Höchsten steht.

Im Jahre 1817 erhielt *Queisser* einen Ruf nach Leipzig als Violinist und Posaunist im dasigen Stadtmusikchore. Bald darauf gewann ihn der damalige Theaterunternehmer Hofrath *Küstner* (der jetzige Intendant des Berliner Hoftheaters) für die Posaune, und im Jahre 1827 trat er, unter Beibehaltung der Solovorträge für letzteres Instrument, als erster Bratschist in das Theaterchester ein. In Folge dessen wurde er auch Mitglied des Gewandhausorchesters und nahm in dieser Stellung an allen Aufführungen beider Kunstinstitute, so wie an den Kirchenmusiken Theil; in den damaligen Quartettunterhaltungen des Concertmeisters *Matthäi* spielte er lange Zeit hindurch die Bratsche.

Später bildete sich unter seiner Leitung, unabhängig von dem Leipziger Stadtmusikchor, ein besonderes Musikchor zu Gartenconcerten u. dergl. Die Aufführungen desselben an öffentlichen Orten waren ausgezeichnet und verdienten in der That sehr oft den Namen wirklicher Kunstleistungen. Das Publicum widmete ihnen eine fast enthusiastische Theilnahme; das Stadtmusikchor jedoch, auf ein altes zweideutiges Privilegium fussend, machte der neuen Gesellschaft das diesfallsige Recht streitig, und es entspann sich ein langwieriger Process, der endlich durch die Vereinigung beider Musikchöre beigelegt wurde; *Queisser* blieb Musikdirector derselben. Es gebührt ihm das Verdienst, durch jene seine Unternehmung neues Leben in diesen Zweig der Leipziger Musik gebracht und sie zu einer früher kaum geahnten Vollkommenheit erhoben zu haben.

Welches Vertrauen man in *Queisser's* Tüchtigkeit setzte, beweist unter Anderem auch der Umstand, dass er bei Errichtung der Kommunalgarde im Jahre 1830 zum Musikdirector beider Musikchöre derselben gewählt wurde.

Ein ferneres Verdienst erwarb er sich durch seine thätige Theilnahme an Bildung und Fortführung des Concertvereins „Euterpe," bei welchem er auch eine Zeit lang die Stelle eines Concertmeisters versah.

Kunstreisen hat er nur wenige unternommen, und selten auf eigene Veranlassung, gewöhnlich nur in Folge von Einladungen. Auch ist wohl selten ein Musikfest gefeiert worden, wobei er nicht als Posaunist mitgewirkt hätte. Bei allen diesen Gelegenheiten erwarb er sich stets die grösste Auszeichnung. So in Berlin, in Hamburg, in Bremen, wo er unter Anderem einmal öffentlich bekränzt wurde; ferner in Oldenburg, Magdeburg, Chemnitz, Dresden. An letzterem Orte wurde ihm einst von einer Anzahl Verehrer eine goldene Dose überreicht.

Mehrere Componisten haben sich durch sein Spiel veranlasst gefunden, eigens für ihn Compositionen zu schreiben; dahin gehören namentlich mehrere Sätze von *C. G. Müller*, dem jetzigen Altenburger Musikdirector, und *Ferdinand David*, dem Leipziger Concertmeister.

Queisser war nicht nur als Musiker ausgezeichnet, sondern auch als Mensch; gemüthlich und gesellig, kannte er keine Art von Künstlereitelkeit oder Künstlerhochmuth, und Jeder, der ihn kennen lernte, musste ihn schätzen und lieben. In welcher Achtung und Liebe er bei dem Stadtmusikchore stand, geht daraus hervor, dass ihm dasselbe bei einer festlichen Gelegenheit einen schönen silbernen Pokal als Ehrengeschenk überreichte.

Queisser hinterlässt einen Sohn und drei Töchter. Auch leben in Dresden Brüder von ihm, die als Musiker in der königlichen Capelle angestellt sind. — Er starb den 12. Juni und wurde am 14. feierlich begraben. Leicht sei ihm die Erde!

Digitized by Google

Feuilleton.

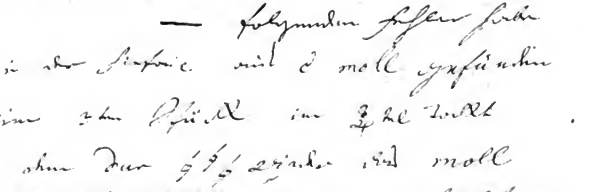
Die Nachricht vom Tode der Sängerin Mad. *Branchu* wird widerrufen. Sie ist 1782 zu Paris als *Alexandrine Chevallier* geboren, trat in's Conservatorium, wo sie *Garat's* Unterricht genass, debutirte 1799 zum ersten Male auf dem Théâtre de la République et des Arts (nachmals Académie royale), und verheirathete sich im folgenden Jahre mit dem Tänzer *Branchu*. Im Jahre 1826 verliess sie schon die Bühne. Sie hatte eine gewaltige und sehr umfangreiche Stimme, eine vollkommene Methode und eine tiefe Kenntniss des bühnengemässen Vortrags.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*.

Berichtigungen

Beethoven's fünfte und sechste Symphonie betreffend.

Die Vergleichung der Originalhandschrift der Partitur von *Beethoven's* Symphonie in C moll hatte ein Bedenken gegen eine Stelle des dritten Stückes, nämlich gegen den zweiten und dritten Taet der 108. Seite der gedruckten Partitur, angeregt. Dadurch fanden wir uns veranlasst, *Beethoven's* Briefe an uns durchzusehen, und es fand sich unter diesen ein Brief vom 21. August 1810, welcher vollständigen Aufschluss über diesen Gegenstand gibt. Wir lassen ihn deshalb, so weit er hieher gehört, im Facsimile folgen.



Die Sache selbst bedarf keiner Erläuterung. Der Stichfehler aber ist, der Originalhandschrift nach, jedenfalls dadurch entstanden, dass *Beethoven* die Absicht gehabt hat, wie in mehreren anderen Symphonieen, das Moll dreimal und das Dur zweimal zu wiederholen. Es sind daher in der Handschrift die in dem Briefe ausgestrichenen beiden Taete mit 1 und die beiden folgenden mit 2 bezeichnet. Dies, so wie die mit Rothstift darüber geschriebene Bemerkung: „*Si replica con Trio allora* 2" ist beim Stich übersehen worden.

Bei dieser Gelegenheit sei noch erwähnt, dass in der Partitur der *Beethoven*'schen Pastoralsymphonie im zweiten Satze zu Anfang bei den Bässen die Bemerkung fehlt: „*Due Violoncelli soli* 1mo *e* 2do *con sordino, i Violoncelli tutti coi Bassi.*" Diese, ebenfalls auf einem noch vorhandenen Briefe *Beethoven's* beruhende Bezeichnung der Ausführung ist zwar in der gestochenen Bassstimme angemerkt, in der Partiturausgabe aber ist dies durch ein Versehen unterblieben.

Leipzig, den 1. Juli 1846. *Breitkopf & Härtel.*

Digitized by Google

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten ist so eben erschienen:

Concert

für das Pianoforte

mit Begleitung des Orchesters

von

R. Schumann.

Preis 5 Thlr.

Dasselbe, für das *Pianoforte allein*. Preis 2 Thlr.

Leipzig, den 8. Juli 1846.

Breitkopf & Härtel.

Nächstens erscheinen:

Sechs Fugen

über den Namen: *B-A-C-H*,

für Orgel oder Pianoforte mit Pedal

von

Dr. R. Schumann.

Op. 60.

Leipzig, im Juli 1846. **F. Whistling.**

Im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Labitzky, Jos., Hortensie-Quadrille. Op. 124.
— — Camellien-Galopp. Op. 125.
— — Seelen-Spiegel. Walzer. Op. 126.
(Für Orchester, für Pianoforte zu vier Händen, für Pfte allein, im leichtesten Arrangemeet für Pfte.)
Franchomme, A., 1ste Concerto pour Violoncelle avec Acc. d'Orchestre ou de Pfte. Op. 33.
Panofka, H., Grand Rondeau de Concert pour Violon avec Acc. de Pfte. Op. 86.
Schulhoff, J., 2 Impromptus pour Pfte. Op. 14. (Berceuse. Bohèmerde.)
— — Agitato pour Pfte. Op. 15.

So eben erschien mit Eigenthumsrecht:

Abt, Franz, Op. 54. 6 Lieder mit Pfte. 54 Kr.
André, J. B., et **H. Léonard**, Duo pour Piano et Violon conc. sur *„Alexandre Stradella."* 1 Fl. 21 Kr.
Voss, Charles, Op. 66. *„Les Huguenots."* Fant. brill. pour Piano. 1 Fl. 21 Kr.
Offenbach a. M., im Juni 1846. **Joh. André.**

Mit Eigenthumsrecht für alle Länder erscheint am 4. August in unserem Verlage:

Mayer, Charles (de St. Petersbourg), Capriccio en forme de Valse pour Piano. Op. 85. $\frac{1}{2}$ Thlr.
Spohr, Dr. Louis, Quintetto für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncell. Op. 130, in Partitur und Stimmen.
Vieuxtemps, H., 4 Romances sans paroles pour Violon avec Piano. Op. 7.

Künstler und Dilettanten, welche sich für obige Novitäten ersten Ranges interessiren, wollen etwaige Aufträge bei den zunächst gelegenen Musikalienhandlungen machen.

Schuberth & Comp. in Homburg und Leipzig.

Neue Musikalien

im Verlage von **Pietro Mechetti qm. Carlo**, k. königl. Hof-Kunst- und Musikalienhandlung in Wien:

	C.-M.	Fl. Kr.
Becher, Dr. A. J., Rondo für das Pfte. 3te Werk..	1	—
Carolina, La, Canzonette napolitene c. Acc. di Pianoforte. (Aurora Nr. 347.)	—	30
Curci, J., Le petit Solfège pour Voix de Contralto ou Basse avec Acc. du Piano	1	30
Dreyschock, A., Souvenir de Pesth. Morceau caractéristique pour le Piano. Oeuv. 34	—	30
Frisch, R., Souvenir à Weber. Fantaisie et Veriations brillantes pour le Flûte av. Acc. de Piano. Oeuv. 20..	1	30
Kullak, Th., Une Fleur de Pologne. Polonaise brillante pour le Piano. Oeuv. 24	1	15
Lannoy, E., Baronc di, Duettino per Contralto o Tenore con Acc. di Pianoforte. Opera 30	—	30
Nicolai, O., Herbstlied von L. Tieck. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. 37ste Werk. Für Sopran.	—	30
— — Dasselbe. 37ste Werk. Für Tenor	—	30
Raff, J., Lorcley. Dichtung ohne Worte für das Pianoforte. 21ste Werk	1	—
— — Deux Rhapsodies élégiques pour le Piano. Oeuv. 22. Cah. 1. 2	1	—
Schachner, R., Ombres et Rayons. Suite de Morceaux pour le Piano. Oeuv. 15. Cah. 1. Les Tourments.	—	30
" 2. La Persuasion..	—	30
" 3. Sérénade	—	30
Steuer, A., Präludium u. Fuge für das Pfte. 4ste Werk.	—	30
Strauss Sohn, **J.**, Elfen-Quadrille für d. Pfte. 16ste Werk.	—	30
— — Jux-Polka für das Pianoforte. 17ste Werk	—	15
Waldmüller, F., Réminiscences de Fanny Elsler. Fantaisie pour le Piano sur des Motifs du Ballet: Esmeralda. Oeuv. 14	—	45
Willmers, R., Impromptu pour le Piano. Oeuv. 46.	—	30

Portrait von **H. W. Ernst**, nach der Natur gez. und lith. von J. Kriehuber. Chin. Papier 1 30
Weiss Papier ..... 1 —

Unter der Presse:

Händel, G. F., Timotheus, oder: Die Gewalt der Musik. Grosse Cantate im vollständigen Clavier-Auszuge mit deutschem Text von P. J. Riette. *Neue verbesserte Ausgabe.*
— — Samson. Oratorium, für Pianoforte allein eingerichtet von C. Czerny.
— — Timotheus, oder: Die Gewalt der Musik. Cantate für Pianoforte allein eingerichtet von C. Czerny.
Plachy, W., Méloname. Suite de Morceaux pour le Piano à l'Usage de la Jeunesse. Oeuv. 100. Nr. 1 à 5.
Raff, J., Valse mélancolique pour le Piano. Oeuv. 24.
— — Romance. Etude pour le Piano. Oeuv. 28.
— — Scherzo pour le Piano. Oeuv. 26.
Waldmüller, F., L'Espérance. Nocturne pour le Piano. Oeuv. 10.

Wiener Musikzeitung, redigirt von Dr. Aug. Schmidt, halbjährig 3 Fl. Conv.-M.

Nächstens erscheinen bei **N. Simrock** in Bonn:

Mendelssohn Bartholdy, Felix, An die Künstler. Gedicht von Fr. von Schiller, für den Männerchor und Solo-Stimmen, mit Begleitung von Blasinstrumenten. Partitur.
— — do do Blasinstrumente.
— — do do Clavierauszug.
— — do do Chorstimmen.
— — do do Solostimmen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Juli. **Nr. 28.** 1846.

Inhalt: Das Gehaltvolle in der Musik. — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Das erste deutsch-flämische Sängerfest in Cöln. Aus Paris. Aus Louisiana. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Das Gehaltvolle in der Musik.

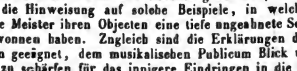
An Beispielen erläutert von J. C. Lobe.

I.

„Der wahre Künstler thut keinen Strich ohne Zweck und Bedeutung." *Goethe.*

Das wirksamste Mittel, der Kunstjünger Sinn auf das Gehaltvolle ihrer Kunst zu richten, sie anzuspornen, keinen Strich ohne Zweck und Bedeutung zu thun, ist gewiss die Hinweisung auf solche Beispiele, in welchen grosse Meister ihren Objecten eine tiefe ungeahnete Seite abgewonnen haben. Zugleich sind die Erklärungen derselben geeignet, dem musikalischen Publicum Blick und Lust zu schärfen für das innigere Eindringen in die Bedeutung gehaltreicher Werke. Es werden dadurch des Kunstjüngers Schaffenskraft und des Publicums Verständnissfähigkeit zugleich geschärft und erhöht.

Ich wähle zum ersten Versuch ein Musikstück, nur 24 Tacte lang, von wenigen Instrumenten ausgeführt, im Figurenmaterial gewöhnlich, in einigen Tacten fast trivial, wie z. B.:



Dennoch ist dieses kleine Musikstück ein ächtes Kunstwerk, durchaus originell, und kein Strich darin ohne Zweck und Bedeutung gethan.

Ich rede von dem Melodrama im zweiten Acte des Wasserträgers von *Cherubini.*

Den Anlass dazu gibt folgendes Gespräch:

Antonio. Der Vater! er kommt eben recht.

Micheli (kommend). Nun, was Geier... was macht Ihr denn noch hier? Ich glaubte Euch schon eine Stunde weit.

Antonio. Ja, wenn man uns nicht angehalten hätte.

Micheli. Wie? angehalten?

Sollte man meinen, dass über diesen scheinbar unbedeutenden Dialog ein Musikstück zu machen, welches den erkennenden Verstand entzückt und das Gemüth zugleich mit Angst und Rührung erfüllt? — Um das zu begreifen, muss man alle Beziehungen des vorliegenden Gespräches zu der Handlung der Oper kennen. Es thäte Noth, man erzählte den Inhalt der ganzen Oper, um vierundzwanzig Tacte Musik darin vollständig zu erklären.

Micheli, ein armer Wasserträger, hat, in den Strassen von Paris Wasser herumfahrend, zwei unbekannte Personen, einen Herrn und eine Dame, verfolgenden italienischen Soldaten für den Augenblick entzogen, und jene auf den Abend in seine Wohnung beschieden, um für ihre weitere Sicherheit zu sorgen. Als er nach Hause gekommen, sich allein befindet, — die Familie ist ausgegangen — beschäftigt er sich mit nichts als dem Gedanken an die Rettung der Verfolgten. Es macht sich das erregte Gemüth Luft durch den in mannichfaltigen Nuancen ausgesprochenen Grundgedanken: „Himmel, lass mich die Armen retten," welches den Inhalt zu einem gefühlvollen Gesange gibt:

Guide mes pas, ô providence,
D'mon plan seconde le succès!
Ah! pour moi quelle jouissance
D'sauver deux époux, deux Français etc.

Der Rettungsplan Micheli's besteht nun bekanntlich darin, den Volksfreund Grafen Armand und dessen Gemahlin (sie haben sich dem edlen Manne zu erkennen gegeben), Letztere als seines Sohnes Antonio Schwester, nach Gonesse, wo er Hochzeit hält, den Grafen selbst aber in seinem Fasse versteckt durch die Barrieren von Paris, und ausserhalb derselben zu weiterer Flucht wieder zusammenzubringen. Aber Sohn und vorgebliche Schwester werden am Thore angehalten, weil das Signalement der Letzteren nicht mit ihr übereinstimmt, und man ist eben daran, Beide zu verhaften. In diesem Augenblicke hört man in der Ferne Micheli sein: „Kauft Wasser" rufen, und der Barriere nahen, mit dem im Fasse versteckten Grafen! Jetzt beginnt obiger Dialog: „Der Vater! der kommt eben recht!" ruft Antonio aus, hoffend, der kräftige, gewandte und entschlossene Vater werde eher einen Answeg zur Rettung finden, als er, Antonio.

Micheli kommt mit der gefährlichen Bürde im Fasse langsam angefahren, ohne etwas von dem Vorgange am Thore zu wissen.

Welche Stimmung mag in seiner männlich edlen Seele herrschen in diesem kritischen Augenblicke? Gewiss keine andere, als die er im ersten Acte schon als inbrünstige Bitte zum Himmel sandte:

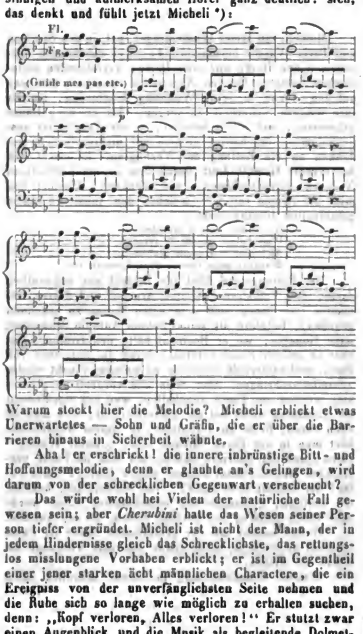
Guide mes pas, ô providence,
D'mon plan seconde le succès! etc.

Was aber im Innersten seiner Seele vorgeht, dürfen die italienischen Soldaten im Entferntesten nicht ahnen, sollen die Zuhörer jedoch wissen, um es mitzufühlen in möglichster Stärke. Wie ist das zu bewirken, da

Digitized by Google

es durch keinen Laut, kein Wort, keinen Zug des Gesichts an Micheli sich kund geben darf, er vielmehr, um nicht den leisesten Verdacht zu erregen, ganz gleichgiltig und in seiner den Soldaten wohlbekannten heiteren Laune erscheinen muss?

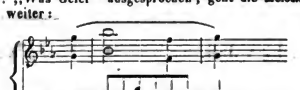
Hier tritt die Musik ein, und übernimmt das wunderbare Geschäft, uns Micheli's Brust zu öffnen, dass wir hineinsehen und mitfühlen müssen, was in ihr lebt. Was er nämlich im ersten Acte mit Worten sang, die Melodie auf die Worte: „Guide mes pas" etc., beginnt hier das Orchester blos zu spielen, und sagt damit dem sinnigen und aufmerksamen Hörer ganz deutlich: sieh, das denkt und fühlt jetzt Micheli *):



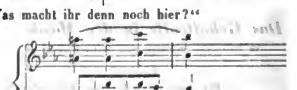
Warum stockt hier die Melodie? Micheli erblickt etwas Unerwartetes — Sohn und Gräfin, die er über die Barrieren hinaus in Sicherheit wähnte.

Aha! er erschrickt! die innere inbrünstige Bitt- und Hoffnungsmelodie, denn er glaubte an's Gelingen, wird darum von der schrecklichen Gegenwart verscheucht?

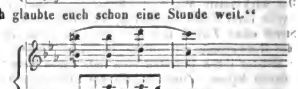
Das würde wohl bei Vielen der natürliche Fall gewesen sein; aber *Cherubini* hatte das Wesen seiner Person tiefer ergründet. Micheli ist nicht der Mann, der in jedem Hindernisse gleich das Schrecklichste, das rettungslos misslungene Vorhaben erblickt; er ist im Gegentheil einer jener starken ächt männlichen Charactere, die ein Ereigniss von der unverfänglichsten Seite nehmen und die Ruhe sich so lange wie möglich zu erhalten suchen, denn: „Kopf verloren, Alles verloren!" Er stutzt zwar einen Augenblick und die Musik als begleitende Dolmetscherin seines Inneren mit, aber er glaubt, die Anwesenheit Beider habe keine andere Ursache, als dass sie sich plaudernd aufgehalten, um ihre Eile zu verbergen und keinen Verdacht zu erregen. Seine Stimmung ist also noch dieselbe, noch hilft und hofft er innerlich, und: „Was Geier" ausgesprochen, geht die Melodie in ihm weiter:



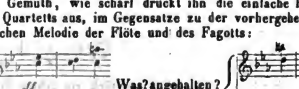
„Was macht ihr denn noch hier?"



„Ich glaubte euch schon eine Stunde weit."



Bis hieher war Hoffnung und Zuversicht in Micheli's Seele, die Aeusserung Antonio's nun aber: „Ja, wenn man uns nicht angehalten hätte!" schlägt wie ein vernichtender Blitz hinein, und verschwunden, wenigstens für den ersten Augenblick, dessen mächtiger Gewalt auch die stärkste Seele nicht widersteht, sind jene. Diesen plötzlichen Riss in's Gemüth, wie scharf drückt ihn die einfache Figur des Quartetts aus, im Gegensatze zu der vorhergehenden weichen Melodie der Flöte und des Fagotts:



Und so, ohne Schluss, unbestimmt, wie in diesem Moment die Lage der Armen, endet die Musik.

Einige Betrachtungen mögen sich der Analyse des kleinen Meisterwerkes hier noch anschliessen.

Wie tief bedeutend und scharf ausdrückend die Musik sein kann, wenn sie ihre Hilfsmittel alle kennt und zu benutzen versteht, zeigt das vorstehende Melodrama. Die Hauptwirkung kommt durch die Ideenverknüpfung. Diese spielt in Geist und Gemüth eine wunderbare Rolle und erweist sich dem Componisten besonders hold zu treffenden Seelenschilderungen.

Wenn einer Person früher dagewesener Gemüthszustand später wieder erscheint, kündet das die Musik leicht und unverkennbar durch dasselbe Tonbild an, wie *Cherubini* hier schön gezeigt hat. Gesellen sich aber

*) An manchen Orten singt der Wasserträger die Melodie im Anfange auf die Worte: „Wasser, kauft Wasser, lieben Leute." Es bedarf der Bemerkung wohl nicht, dass es an der Sache gar nichts ändert.

Digitized by Google

durch neu eintretende Umstände Modificationen dazu, so kann und muss die Musik auch diese mit an dem wiederholten Tonbilde versinnlichen, wenn die Wahrheit vollständig werden soll.

Wäre z. B. Michell, anstatt ein muthiger und kräftiger Mann, dem die Furcht wenig anhat, der sich nicht leicht aus seiner Fassung und heiteren Stimmung bringen lässt, ein etwas furchtsamer gewesen, so würde die Fahrt mit dem Grafen im Fasse sein Gemüth viel ängstlicher erregt haben. Alsdann hätte *Cherubini* dieselbe Melodie der früheren Situation zwar, nicht aber dasselbe Accompagnement auch bringen dürfen, sondern letzteres die innere Angst mehr malen lassen müssen, wie die gefährliche Situation sie in einem schwächeren Gemüthe erweckt hätte.

Aus der Ideenverknüpfung sind viele schöne und bedeutende Züge schon, und ist z. B. auch der grösste Theil der Sinfonie fantastique von *Berlioz* hervorgegangen, wo das erste Thema des Allegro's in allen anderen Sätzen modificirt nach den veränderten Situationen erscheint.

Treten nun in den Werken grosser Meister Stellen von besonders tiefer Auffassung, bedeutungsvollem Inhalt, blitzendwahrem Ausdruck u. s. w. hervor, und äussert der entzückte Kunstjünger dabei: Könnte ich solche Züge meinen Werken einverleiben! so tönt ihm wohl der Satz in's Ohr: Das lässt sich nicht ergründen und nicht erlernen; solche Stellen kommen nur dem Genie, ungesucht, als reine Offenbarungen!

Dieser Satz aber ist der wahre Mephistopheles, und hat schon manchen Kunstjünger zur Seichtigkeit verführt.

Denn zu was sich die Mühe des Studirens geben, darf man denken, wenn gerade die schönsten Züge der Kunstwerke von selbst kommen, nur Gaben des Glücks, der guten Laune, des Genius sind? Entweder ich bin ein Genie — dann fliegen mir die gebratenen Tauben in den Mund, wenn ich sie brauche; oder ich bin kein Genie — dann hilft mir alles Studiren nichts.

Obiges Stück von *Cherubini* wenigstens wird wohl Niemand für eine blose, ungesuchte gekommene Offenbarung, Gott weiss woher, nehmen wollen. Vielmehr wird man zugeben, dass der Componist es wirklich mit klarstem Bewusstsein gewollt und gesucht hat. Es ging seinem Schöpfungsprocess durch die Phantasie ein Verstandesprocess vorher, welcher den Befehl zur Gestaltung des Stückes so wie es vorliegt, erst ausstellte, und die Fantasie nachher ausführte. Dass aber *Cherubini's* Verstand einen solchen Kunstbefehl ausstellen konnte, dazu hatte ihn ein langes und eifriges Studium der besten Vorgängerwerke, der menschlichen Natur und aller Erscheinungen, welche in dem Gemüthe auf die mannichfaltigsten inneren und äusseren Anlässe nach bestimmten Naturgesetzen sich zeigen, befähigt. Die Benutzung eben der Ideenverknüpfung zu musikalischen Effecten z. B. ist namentlich bei den älteren französischen Componisten sehr häufig anzutreffen, und wird *Cherubini*, der bekanntlich die Meisterwerke aller Nationen eifrig studirte, nicht entgangen sein. Dies will nun nicht etwa sagen, es liesse sich Alles durch Studium herbeischaffen. Es gibt einzelne Blitze, unerwartete Wendungen, kleine geistreiche Züge u. s. w., die mitunter in den Kopf des Künstlers einschlagen, ohne dass er sagen könnte, wie, woher; aber das sind die Aussahnen in der Schaffenswerkstätte des Künstlers; die Regel bleibt immer ein durchaus bewusstes, vorheriges Kunstwollen, und ein nachheriges Suchen und Schaffen darnach.

Man sieht, dass es bei der Schöpfung des kleinen Meisterwerkes in *Cherubini's* Geiste ganz natürlich zugegangen, insofern wir das natürlich nennen, was in der physischen wie geistigen Welt seit Jahrhunderten nach festen Gesetzen zur Erscheinung kommt; denn freilich ist Alles, wenn wir auf die letzten Gründe hinunterdringen wollen, tiefstes, unergründlichstes Wunder. Die geistigen Proceduren aber, welche wir natürlich nennen, finden wir in allen Werken aller grossen Meister aller Künste als Regel: Studium, Beobachtung, Reflexion, Uebung und bewusster Wille, dies und das so und so zu gestalten. Und gibt der Verstand seine höheren ästhetischen Befehle deutlich und bestimmt, so erfüllt die dadurch in gute Stimmung versetzte Dienerin Phantasie dieselben in der Regel zur Zufriedenheit. Hingegen, wie soll sie etwas *Bestimmtes* bringen können, wenn man ihr blos aufträgt — nach *irgend Etwas* zu suchen?

(Wird fortgesetzt.)

Recensionen.

Stephen Heller: Fantaisie pour le Piano. Op. 54. Berlin, Schlesinger. Prix ⅓ Thlr.

Dieses Musikstück könnte, bei seiner festen Construction, seiner planmässigen Anlage, allenfalls einen anderen Titel als den der Fantasie, worunter so viele heutige Componisten zusammenbanglose Fragmente vereinigen, vertragen. Es ist eine Fantasie älteren Schlages, wie denn Heller überhaupt die älteren Meister vor Augen hat. Der Grundcharacter ist leidenschaftliche Aufregung, zuweilen von einer bernhigenden Episode, und recitativischen Wendungen, die aber nicht in's Willkürliche ausarten, unterbrochen. C moll, ¾-Tact, vorherrschende Triolenbewegung. Das Ganze ist kein gewöhnliches Virtuosenstück, es hat mehr Inhalt und ist durchaus nicht auf flüchtige Unterhaltung berechnet, daher es die Forderung eines gut auseinandergesetzten, wirklich effectvollen Vortrages in sich trägt. Der Steigerung, welche nirgends ausser Acht gelassen ist (sie wird zuletzt noch durch die Vierteltriolen scharf hervorgehoben), muss auch der Vortragende ihr Recht geschehen lassen. Technische Schwierigkeiten sind eigentlich nicht vorhanden.

— —: Tarantelle pour le Piano. Op. 53. Ebendaselbst. Prix 1 Thlr.

Unstreitig mehr für das Bedürfniss des Salons geeignet, als die eben besprochene ernste Fantasie, worin Saiten wahrer Leidenschaft berührt werden, während hier es sich um einen heiteren Rausch des Vergnügens handelt. Diese Tarantelle ist ein Seitenstück zu der (S. 440) besprochenen Vénitienne. Verwandt im Geiste, bieten sie als Hauptunterschied den jedem eigenthümlichen Rhythmus. Dem Tacte nach verwandt, sind sie dem durch

Digitized by Google

schärfe Accentuation, welcher bei diesen nationalen Tänzen sich auch in der Gebehrde ausdrückt, hervorgehobenen Rhythmus nach sehr nugleich. Reducirt man diese Differenz auf wissenschaftliche Prinzipien, so findet sich, dass die Tarantelle bei der Hebung länger anabolt, auf der Spitze derselben etwas ruht, und die Senkung immer sehr rasch abmacht. Wie reizend Rossini dies früher in einem Gesangstücke behandelt hat, ist allen Musikkundigen in bestem Gedächtniss. Heller hat sich mit Glück der durch den Tanz selbst gegebenen Form bemächtigt, sie freilich hier und da etwas ausgedehnt, den wiederkehrenden Grundgedanken durch kleine Mittelglieder immer auf's Neue angeknüpft. Dies war zweckmässig, denn für Instrumentalstücke reicht der kleine, so bestimmte rhythmische Grundgedanke nicht lange aus. Dann macht er, insofern nicht Ruhepuncte, wie sie hier gesetzmaekvoll angebracht sind, eintreten, leicht Langeweile. Diese Tarantelle ist aber unterhaltend, und wird, da Alles ganz gut in den Fingern liegt, viele Verbreitung finden. Wir zählen Heller zu den talentvollsten der jetzigen Salonecomponisten, und sind nur der Schnelligkeit seiner Productionen halber für die Dauer seiner Erfindungskraft besorgt. Alle süsserliche Ausbildung geachtet so leicht auf Koaten wahrer Tiefe. Der Charakter unserer Zeit bringt leider auch die traurige Forderung mit sich, dass wo ein junges Talent sich zeigt, es gar so schnell ausgehentet und auf den bequemen Pfad der Routine verwiesen wird, auf dem es sich recht wohl leben lässt, aber ohne selbst dabei tiefere Befriedigung zu finden. Bei vielen Componisten ist dann auch nichts weiter verloren. Heller jedoch ist zu grösseren Aufgaben, als die Unterhaltung der Salons, berufen.

F. Kalkbrenner: Grand Rondo brillant pour le Piano. Avec acc. d'Orchestre ad libitum. Op. 174. Leipzig, Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 25 Ngr., pour Pianoforte seul 1 Thlr.

Ein vor zwanzig und noch vor fünfzehn Jahren so häufig genannter Name begegnet uns wieder, einer der wenigen, die mit Hummel und Moscheles als Clavierspieler wetteifern durften, ja, der als Componist den seiner Zeit so viel gespielten D moll-Concerts von manchen Dilettanten, um leichterer Ausführbarkeit, dankbarer Combinationen willen, vorzugsweise gesucht war. Auch sein Einfluss litt unter dem Umschwunge, den Chopin dem Geschmacke beibrachte, und der unter Thalberg und Liszt immer weiter griff. Moscheles hat auf die neuere Geschmacksrichtung ein aufmerksameres Auge gerichtet, als Kalkbrenner, der sich ziemlich gleichgeblieben, und darüber etwas aus der Mode gekommen ist, so viel er auch fortdauernd producirt hat. Was ihn aber noch immer hält, ist das Talent, Figuren, die leicht ausführbar sind und doch wie Schwierigkeiten klingen, zu erfinden und zusammenzureihen. Seine Erfindung schafft niehts Originelles mehr, doch macht sie auch keine grossen Ansprüche. Manche jungen Tonsetzer sind durchaus nicht reicher als er, und in den einfachen Clavierreffecten der alten bis zu Field und Clementi zurückführenden Schule lange nicht so erfahren. Sein neues Concertrondo (C dur, $^2/_4$-Taet) hat eine feierliche Einleitung, gibt sich dann den Schein, als wolle es in A moll beginnen, tritt aber in der That mit einem höchst einfachen Thema in C dur auf. Die ganze Form, die Durchführung, die sogenannten Bravourstellen, in der Weise älteren Herkommens geordnet, ist uns aus früheren Rondo's des Componisten bekannt. Alles ist auf gediegenen schulmässigen Fingersatz berechnet; das Stück wird daher von Lehrern, die etwa bei einem Feste einen geübten Schüler vorführen wollen, mit Vortheil zu verwenden sein. Für grössere Concertsäle macht es zu wenig imposanten Effect. Für den angegebenen Effect aber möchten wir es lieber empfehlen, als andere neuere, mehr auf Weitgriffigkeit und Blendwerk als auf Reinlichkeit der Passagen berechnete Compositionen. Für jeden Schüler ist aus Kalkbrenner's Arbeiten genug zu lernen, das er seiner Zeit brauchen wird.

Robert Schumann: Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell. Op. 47. Leipzig, Whistling. Pr. 3$^1/_3$ Thlr.

Wie anders sieht doch eine Schumann'sche Composition neuerer Zeit aus, als die er vor zehn Jahren herausgab! Wie ist Alles klarer und milder, alles Abenteuerliche zurückgedrängt worden, und dafür zu einem selbständigen Style verachmolzen! Wenn man nun aber diesen Styl charakterisiren soll, so muss man nachsehen, wo er sich an Vergangenes anschliesst, denn auch der bedeutendste und eigenthümlichste Künstler legt eine Vorliebe für diesen oder jenen vorhergegangenen Meister an den Tag. Die der Gegenwart wechseln oft in ihren Neigungen, wie man denn bei Mendelssohn zuweilen den Einfluss Bach's oder Händel's, zuweilen den Weber's wahrnimmt. Schumann ist, nach unserer Meinung, am Meisten mit Franz Schubert verwandt, obgleich dieser in seinem kurzen Leben nicht Zeit genug hatte, sich ganz durchzubilden, die Ueberfülle, die uns in seiner grossen Symphonie bedrückt, zu bändigen. Bei Schumann ist diese Ueberfülle gebändigt. Er ist oft höchst einfach in seinen Wendungen, und ergreift uns durch eine gewisse Naivetät, welche jetzt in der Musikwelt höchst selten ist. Das vorliegende Quartett ist ein erfreuliches Stück für Musiker, nicht für Virtuosen. Den poetischen Charakter möchten wir als eine gewisse Beschaulichkeit bezeichnen. Gleich der erste Satz (Es dur, $^4/_4$, Allegro non troppo) wächst aus einem kleinen Thema, gesangvoller Natur, heraus, von welchem das zweite Thema in der Dominante sich nicht als feindlicher Gegensatz abaondert, sondern mit dem es sich in ruhigem Flusse verbindet. In der modulatorischen Rückbewegung nach der Tonica ist durch die Triolenbewegung etwas für die Steigerung gesorgt. Das Scherzo ist auf eine Clavierfigur gebaut und hat zwei Alternative, wovon das erste in feinem contrapunctischen Gange, das zweite rhapsodischer sich bewegt, in beide aber die Scherzofigur neckisch unterbrechend hineinspielt. Das Violoncello führt hierauf ein melodiöses Andante ($^2/_4$) ein, das ungebräuchlicher Weise seinen Mittelsatz im $^3/_4$-Taete hat, worauf dann das erste Zeitmaass mit Variation wiederkehrt. Das Finale ist schön fliessend gearbeitet, reich figurirt und contrapunctirt, wie schon durch das Thema bedingt ist, und ächt claviermässig gedacht. Dass es ebenfalls im dreitheiligen Zeitmaasse auftritt, trägt dazu bei, dass das ganze

Digitized by Google

Quartett, in welchem dasselbe vorherrscht, an innerer Einheit gewinnt, die indessen keineswegs blos in dieser, von Vielen für zufällig und willkürlich gehaltenen Eigenthümlichkeit, sondern in dem Geiste, der Alles zusammenhält, beruht. Das Stück ist in deutlicher Partitur gedruckt und Jedem zu empfehlen. *A. K.*

Nachrichten.

Das erste deutsch-flämische Sängerfest in Cöln.

Ihr Berichterstatter über das Aachener Musikfest hat mit gutem Grund nur auf den Gesammteindruck hingewiesen, den dasselbe hervorgerufen; denn dieser war wohl der Lobpreisung würdig, ja zu schön, um durch Betrachtungen, ob der ursprüngliche Zweck der Feier erreicht worden, zurückgedrängt, vielleicht getrübt zu werden. Wie sehr wünschte auch ich, heute ein ähnliches Verfahren beobachten zu können! ich hätte dann wenigstens die Freude, meinen Blick auf die rege Thätigkeit so Mancher richten zu dürfen, die sich in Voranstalten für die erwartete Feier redlich abmühten, die Freude, das fröhliche Gewühl in einer ehrwürdigen Stadt während einiger sonnenhellen Sommertage zu schildern. Allein dieses Bild muss heute in den Hintergrund treten, da es sich hier nicht von einer einmaligen Wirksamkeit einer schon seit Jahren bestehenden Einrichtung handelt, sondern von dem ersten Schritte, der auf einer neu-eröffneten Bahn gethan ist, von der Schöpfung eines Institutes, welches eine Dauer in die Zukunft beanspruchte und schon in seinem Namen mit einer schwer-gewichtigen Prätension aufgetreten ist. Es muss daher die erste Frage sein nach der Bedeutung der Feier, und ob die Ausführung dieser Bedeutung entsprochen? Wir werden uns lediglich mit Beantwortung dieser Frage beschäftigen, und setzen dabei das Festprogramm, zumal dasselbe bereits in den verschiedensten Blättern abgedruckt ist, als bekannt voraus.

Nach den wiederholten öffentlichen Anzeigen galt es die erste Lebensäusserung des „Deutsch-flämischen Sängerbundes." Es galt also die Feier des Liedes im Vereine von Nationen, die Feier eines Vereines im Liede von Nationen! Freilich wohl eine herrliche Aufgabe! Ein Band um tausend und aber tausend Seelen geschlungen, ein wahrhaft seelenvolles Band! ein Band von Völkern, die, lange einander entfremdet, jüngst erst wieder erkennen, dass sie Söhne Einer Mutter seien! ein Band endlich, geknüpft durch feierliche Klänge, jugendlicher Brust entquollen! Frieden durch Freude, Freude in Frieden! Gewiss war in dieser Bedeutung das Fest ein würdiges, ein grossartiges. Es war gerade jetzt ein schönes Kind der Zeit, als Zeichen des allgemeinen Strebens nach Vereinigung, welches der Pulsschlag der Gegenwart ist. Auch hatte es in seinem Schoose alle Mittel, seine Berufung zu erfüllen; denn mehr als zwei Tausend jugendfrische Herzen konnten einander entgegenschlagen, eben so viele Stimmen sich den Eid der Treue leisten, so viele Arme mit Handschlag dieses Gelübde besiegeln! Und die herrliche Natur selbst, strahlend im Glanze eines unwandelbar klaren Himmels, nährte an ihrer Mutterbrust die Gefühle, welche die Feier bedingte. Leider aber sind alle diese Freudenschätze, aus denen ein Werk zu schaffen war, das noch in seinem Nachhall reiche Früchte tragen musste, schmählich vergeudet von schlechten Wirthen, die den Werth des ihnen anvertrauten Gutes nicht achteten, die es zu eigenen selbstsüchtigen Zwecken ausbeuteten; von Unkundigen, die in seeligem Irrthume über des Festes Sinn und der Festgenossen Gesinnung, in Selbstverherrlichung schwelgten, vergessend der guten Sache und der Tausende, denen sie ihre Dienste widmen sollten. Wohl predigten sie vor und nach von Kunst und Vaterland, von Liebe und Eintracht, aber sie kannten weder diese noch jene, es waren für sie nur Worte, leere Worte ohne Inhalt!

Offenbar hatte das Fest eine zweifache Bedeutung, eine sociale und eine künstlerische; dies liegt in seiner Bezeichnung, es folgt aus der Natur der zur Feier vereinigten Bundesglieder. Die künstlerische Seite, wiewohl sie als Motiv angenommen, war in Wahrheit nicht die vorherrschende. Denn der vierstimmige Männergesang, so herrlich er ist und so sehr er in gewissem Sinne einzig in seiner Art genannt werden muss, bleibt in dem reichen Schatze der heutigen Musikmittel doch immer nur ein einziges; seine Uebung ist daher, von allgemeinmusikalischen Standpuncte aus, immer nur eine einseitige, und desshalb, noch dazu im Vergleiche zu der ungeheueren Masse der zusammengebrachten Kräfte, von nicht hinreichend allgemein-künstlerischer Wichtigkeit. Darum bleibt die sociale Bedeutung des Festes die hervorragende; sie war unmittelbar gegeben durch die Berufung so vieler Bewohner der verschiedensten Gegenden, aus Wald und Flur, aus Thal und Höhen — so vieler Angehöriger verschiedener Staaten. Es kam daher von vorne herein darauf an, besonders diese Bedeutung des Festes zu erkennen und ihr die gebührende Ausbreitung zu geben. Dies war aber nur möglich, wenn die Unternehmer, lediglich von dem Interesse für das Allgemeine beseelt, jeder eigennützigen Absicht fremd waren, wenn sie von Hause aus die Einigkeit zu ihrem Wahlspruche erhoben. Leider haben sie von diesen Bedingungen des Gelingens keine Vorstellung gehabt, wie schon die Entstehung des ganzen Bundes darthut. Wiewohl nämlich das Unternehmen ursprünglich von den Aachener Gesangvereinen angeregt und eingeleitet worden, so hatte doch der Cölner Männergesangverein, heimlicher Weise und mit Uebergehung der Aachener Genossen, sich an die Spitze desselben zu stellen gewusst; ungeachtet er überdies Jenen Vergeltung früherer sehr ehrenwerther Rücksichten schuldig war. Er hatte es gewagt, als eingebildeter Vertreter des ganzen singenden Deutschland, mit den flämischen Sangesbrüdern einen Bund zu schliessen, ohne von den deutschen Brüdern Vollmacht begehrt und empfangen zu haben. Er allein schuf die Festordnung, er allein wählte die Vereinsgesänge, er allein bestallte die Vereinsdirigenten, er allein die Solisten. War das der Weg, einen Bund der deutschen und flämischen Sänger zu stiften? Wahrlich nicht! Aber daran war es ihm in Wahrheit auch gar nicht zu thun; es

Digitized by Google

handelte sich ihm nur um eine Zusammenkunft seiner eigenen werthen Person mit seinen flämischen Freunden im Angesichte von Deutschland, welches mit seinen Abgeordneten als Folie von ihm, dem vermeintlichen Tagesheiden, dienen sollte. Was hilft alles Geschrei von Verbrüderung, wenn den Schreiern selbst von Anbeginn jeder Brudersinn fremd ist? — Doch ein Fehltritt hat stets den anderen zur Folge. Das unzweideutige Streben der Festordner, sich selbst in den Vordergrund zu drängen, um die eigene Eitelkeit zu befriedigen, liess natürlich die Rücksicht auf das wahre Allgemeine gar nicht aufkommen, so dass es an einem gemeinsamen Mittelpuncte für die Bundesgenossen, sowohl einem lebendigen als einem räumlichen, gänzlich fehlte, von einer Annäherung der fremden und heimischen Genossenschaft daher keine Rede sein und das Bewusstsein einer Vereinigung zu einem grossen gemeinsamen Zwecke nimmermehr Platz gewinnen konnte. Wenn auch Diese und Jene, die sich zufällig in guter Kameradschaft befanden, in lebhafter Phantasie sich zur Vorstellung einer Existenz als Glieder eines grösseren Ganzen erhoben und diese in Reden feierten, — immer bleiben dies nur vereinzelte Erscheinungen, die durchaus keinen Maassstab für die allgemeine Stimmung bilden. Woher sonst der Unwille, welcher gegen die Mängel der inneren und äusseren Anordnung, besonders in Betreff der Aufnahme der fremden Festbrüder, von allen Seiten laut geworden ist? Mögen Diejenigen, welche die Schuld davon tragen, zusehen, wie sie dieselbe sühnen, und was sie antworten auf die Vorwürfe, die sie für die vielen getäuschten Hoffnungen, welche sie gesäet, ernten werden!

Was nun die künstlerische Seite des Festes angeht, so ist auch diese leider nicht in ihrer Wahrheit erkannt worden. Wichtig und richtig war zwar die Scheidung der Leistungen des Gesammtvereines, und derer der einzelnen Sondervereine. Die letzteren haben auch die ihnen gebührende Theilnahme erregt, und das für die Kritik beachtenswerthe Ergebniss geliefert, dass die Deutschen den Flamändern in der Gesangeskunst noch merklich überlegen sind, die verschiedenen deutschen Sängerkränze selbst aber ziemlich auf gleicher Stufe stehen, zwar auf einer immerhin erfreulichen, jedoch einer solchen, auf welcher eine ernste Weiterbildung, namentlich auch in Bezug auf den Geschmack, noch sehr Bedürfniss ist. Offenbar aber war es nicht diese Thätigkeit der einzelnen Vereine, woran die Eigenthümlichkeit des Festes in künstlerischer Beziehung hervortreten konnte. Denn letztere bestand selbstredend darin, die Wirkung so ungeheurer Massen, wie sie eben nur bei dieser Gelegenheit beisammen waren, zur Anschauung und Geltung zu bringen. Es kam nicht blos darauf an, irgendwie darzuthun, dass und wie weit es möglich sei, so grosse Massen zu einer sicheren, ja nuancirten Zusammenwirkung zu vereinigen, sondern vorzugsweise darauf, Compositionen aufzuführen, welche durch jene Massen zu gewinnen, durch sie nicht ihren eigentlichen Ausdruck zu erfahren hatten. Dieser Gesichtspunct ist aber keineswegs festgehalten worden; er hat vielmehr lediglich in dem bekannten Vaterlandsliede von *Reichardt*, und in einigen *Mendelssohn*'schen Berücksichtigung gefunden; namentlich in des Letzteren frischem Bacchuschor (aus Antigone), und in einer gesunden eigens für dieses Fest geschaffenen Composition des *Schiller*'schen Gedichtes „An die Künstler." Für diese haben wir dem Verfasser daher innig zu danken, ja wir können sagen, dass ohne dieselben auch der musikalische Zweck des Festes gänzlich verfehlt gewesen wäre. Die eben gerügte unverständige Wahl der Gesänge — die auch sonst nirgends, namentlich nicht in stofflicher Hinsicht, irgend einen angemessenen Plan erkennen liess — hat aber leider auch dem Gelingen der Aufführung unnöthige Schwierigkeiten in den Weg gelegt. Wenn wir auch im Allgemeinen — zumal in Betracht des ungünstigen Locals, der durch die unerträgliche Hitze erzeugten Ermattung, und der geringen Zahl von Gesammtproben — mit den technischen Leistungen des Gesammtvereines immerhin zufrieden sein können, die Darstellung der *Mendelssohn*'schen Compositionen, so wie eines Werkes von *C. L. Fischer* (Meeresstille und glückliche Fahrt), sogar sehr gelungen nennen müssen, so haben sich doch vielerlei Mängel wahrnehmen lassen, welche (z. B. in der Schlussfuge der Hymne an Jehova von *Fr. Schneider*) selbst *Mendelssohn*'s sonst unfehlbare Leitung nicht zu beseitigen vermochte. Aber das sind die unvermeidlichen Folgen, wenn so bedeutende Aufgaben, wie die Anordnung des in Rede stehenden Festes, in die Hände Solcher gerathen, die sie nicht zu begreifen vermögen, ihrer Lösung daher nicht gewachsen sein können.

Es liesse sich füglich noch manche Betrachtung von Wichtigkeit hier anstellen; ich glaube indessen die Hauptfrage, auf die es ankam — so weit es der Raum zuliess — beantwortet zu haben, und schliesse daher meinen Bericht. Möge er eine Mahnung sein zur Würdigung der tieferen Bedeutung des fraglichen Unternehmens, und dadurch zu einer späteren mehr entsprechenden Ausführung desselben beitragen!

Paris, den 21. Juni. *Adolph Adam*, der bekannte Operncomponist, hat um die Erlaubniss nachgesucht, ein drittes Operntheater zu errichten, und einen recht zweckmässigen Plan dazu eingereicht. Es würde auf dem Boulevard du Temple, an der Stelle eines bereits daselbst vorhandenen Theaters, aufgeführt werden, die Zahl der bestehenden also nicht vermehren, und in Concurrenz mit den anderen Instituten nicht treten. Nächst komischen Opern sollen auch grosse musikalische Aufführungen Statt finden, wozu er ein zahlreiches Orchester und starke Chöre herbeizuschaffen will. Jungen Componisten soll hier Gelegenheit geboten werden, ihre Werke zu Gehör zu bringen. Ausserdem hofft er das ältere Opernrepertoir, unter gewissen Bedingungen und Vorbehalten, mit benutzen zu dürfen.

Aus *Louisiana* kommen uns Nachrichten über *Leopold v. Meyer* zu, dessen ausgezeichnete Virtuosität in Europa wie in Amerika sich Lorbeeren erwirbt. Aber viel fehlt, dass unser Welttheil der Kunst nachkomme, mit welcher man in Amerika die Verdienste in das rechte Licht zu stellen versteht. Man muss die Biographie le-

Digitized by Google

sen, welche in die Unermesslichkeit des Neuorleaner Journals strahlt. Man muss die Lithographieen sehen, welche den Virtuosen darstellen, eine Cigarre im Munde, einen grossen Geldbeutel in der Hand, unter jedem Arme ein Pianoforte, wie er die Reise um die Welt auf dem Thema des berühmten marokkanischen Marsches macht. Man muss die Concertprogramms sehen, mit den Bildern darüber, in welchem einen er z. B. erscheint, wie er seine Tours de forces vor Sr. Majestät dem Kaiser alle Reussen prodecirt, ein anlockendes Bild für die Amerikaner.

Niemals wohl ist das Ausrufungszeichen öfter benutzt worden als in diesen halbfantastischen Programms. Vorerst steht es wie eine Schildwache ganz gerade vor den Worten: ! Viertes und letztes Concert.

Sodann erscheint es am Ende jeder Anzeige der einzelnen Stücke, welche Herr *Leopold v. Meyer* spielte, z. B.:

Fantasie über Motive aus *Semiramis*!
Fantasie über den *Liebestrank*!
Fantasie über den *Carneval von Venedig*!
Fantasie über *amerikanische Lieder*!

Und endlich findet man es wieder bei den Namen aller mitwirkenden Künstler:

M. *F. G. Nüger*, Pianist!
M. *O. Sceitz*, Flötist!
M. *Guilmette*, Sänger!

Vor solchem Prahlluxus muss wohl Europa die Segel streichen? Indessen gibt es doch auch bei uns Künstler, die mit dieser amerikanischen Behandlungsweise sehr zufrieden sein würden, und selbst Versuche machen, die französische Presse zur Annahme derselben zu bewegen. Solche Männleins überhäufen uns mit Bemerkungen, Auszügen aus fremden Journalen, die sie bald mit stolzen und gebieterischen, bald mit bescheidenen und bittenden Briefen begleiten. Wir besitzen eine ziemlich umfangreiche Sammlung solcher Episteln. Es möge des Spasses wegen hier eine Probe folgen; die Aechtheit derselben verbürgen wir.

„Ich bin Ihnen sehr verbunden für die kleine Bemerkung, welche Sie in Ihrem Journal einzurücken die Güte gehabt haben. Indessen kann ich nicht umhin zu bedauern, dass ich darin ein *ausgezeichneter* Künstler genannt worden bin, da mich die musikalische Zeitung bereits seit drei Jahren als *berühmten Künstler* bezeichnet!"

Wir begnügen uns mit der blosen Darlegung dieses Briefes. Jeder Commentar würde der Schönheit desselben Abbruch thun.

Feuilleton.

In Frankreich ist beschlossen worden, auf Kosten des Staates junge Leute beiderlei Geschlechts, die im Conservatorium zu Paris den ersten Preis im Gesange gewonnen haben, zu ihrer weiteren Ausbildung nach Italien zu schicken; Jeder soll ein Jahr dort verweilen.

Wie wir bereits früher bemerkten, hatte das französische Ministerium des öffentlichen Unterrichts eine Preisbewerbung für die besten Compositionen einer Anzahl geselliger, religiöser und historischer Gedichte ausgeschrieben. Es kamen in Folge dessen 1731 Compositionen von 370 Tondichtern ein. Ein erostes Lied von *Racine*: „L'eternel est son nom, le monde est son ouvrage," ist 129, ein Chanson von *Beranger*: „Qu'il va lentement le osvire" 100 Mal compoeirt worden.

In Paris soll gegenwärtig ein zehnjähriger Cloviervirtuos und Compoesist *Camillo Saint Saëns* grosses Aufsehen machen. In seinem fünften Jahre *soll* er einige Walzer componirt haben, deren sich geübte Tonsetzer nicht zu schämen brauchteo, und in seinem achten Jahre *soll* von ihm auf Verlangen die Einschleierung einer Nonne auf dem Pianoforte so improvisirt worden sein, dass man erstees die frohen Jugendjahre des Mädchens, dann ihre Gefühle und ersten Gedankeo vor dem heiligen Act, dann die Einschleierung selbst — durch Glockengeläute verkündet —, doon das Weinen und Klagen der Eltern und auch der Geschwister, und endlich das stille, heilige Betrachtangen geweihte Klosterleben vernommen hat.

In der grossen Oper zu Paris ist die Statue *Rossini's* aufgestellt und ein glänzendes Concert zur weiteren Verherrlichung des italieoischen Meisters dazu gegeben worden. Aber mancherlei Nichtverherrlichendes ereignete sich dabei. Das Stabat mater konnte nicht aufgeführt werdeo, weil die Sängerin *Moisson* ausblieb, aus unbekanntem Grunde. Darüber wurde das Publicum böse, und obgleich der Dirigent eine Allocution an dasselbe hielt, wurde doch die Ouvertere zum Figaro übel aufgeoommen. Das grösste Unglück aber ist, dass die Statue zwor dastebt, aber *Rossini* nicht. Er ist nämlich ganz und gar nicht getroffen.

Von einem jungen Compoesisten in Paris, *Fresne* mit Nomen, sind aos zwei Opern verschiedeoee Gearres mehrere Piecco vor einer glänzenden Versammlung aufgeführt worden, in welchen reizende Melodieen und zuweilen selbst grossartige Ideeo bedeutende Hoffnungen für die Zukunft erwecken sollen.

Alexander Dreyschock ist von eioer längeren Kunstreise in seioe Vaterstadt Prag zurückgekehrt.

Am 15. Juni ist das grosse Gesangfest zu Cöln geschlossen worden. Den meisten Beifall hoben die Maiozer Sänger errooge; nach diesen die Liedertafeln von Düsseldorf, Crefeld, Elberfeld und Münster, welche alle mit besonderen Leistungen hervortraten. Der Cölner Gesangverein und die Belgier Gesangvereine standen erst in der dritteo Reihe.

In Liegnitz wurde in einem vom Musikdirector *W. Tschirch* veranstalteten Concerte *David's* Wüste mit grossem Beifall aufgeführt. Auch eine Scene aus: „Hofis" vom Concertgeber compooirt gefiel.

Der jetzige königl. preuss. Generalmusikdirector *Meyerbeer* hat den Etat der königl. Capelle um 10,000 Thlr. erhöht.

Herr *Immanuel Faisst*, voo der Stattgarter Regierung zur Erweiterung und Vollendung seiner Studien io der Kirchecmusik oach Berlin gesendet, zeigte sich io der Parochialkirche als tüchtiger Virtuos auf der Orgel und guter Componist für dies Instrument.

Donizetti lebt gegeowärtig in eioem Landhouse, eine halbe Meile von *Paris*. Einer der berühmtesten Doctoren behandelt ihn, doch hat sich bis jetzt sein Zustand weder verschlimmert noch verbessert. Er ist schweigsam, fast stumm. Niemand wird bei ihm vorgelassen, ausser owei Verwaodten, wovon der eine, sein Neffe, voo Constantinopel gekommen.

Félicien David heirathet eine Engländerin und eio jährliches Einkommen voo 2000 Pfund Sterl.

Conradin Kreutzer hält sich gegeowärtig in Wien auf.

Mad. *Pleyel* macht in London Sensation. *Vieuxtemps* ist auch dort, hat aber noch nicht öffentlich gespielt.

Verantwortlicher Redacteur: Professor J. C. Lobe.

Digitized by Google

Ankündigungen.

Anzeige.

Unter den 52 Arien, welche zur Bewerbung um die unterm 1. Mai vorigen Jahres ausgeschriebene Preisaufgabe bis zum 1. December einliefen, wurde keine gefunden, welche den zur Ertheilung des *ersten* Preises erforderlichen Bedingungen genügend entspräche.

Den *zweiten* Preis erhielt durch Stimmenmehrheit die Arie: „Jeanne d'Arc" mit dem Motto:

„Selbst eine fromme Schäferin wie du,
Reicht die Diadhmat ihrer Göttern echte,
Schwingt sich mit dir den ew'gen Sternen zu."

von Herrn Musikdirector *C. A. Mangold* in Darmstadt.

Am Meisten Anspruch auf den *dritten* Preis (öffentliche Belobung) haben nachbenannte Arien sich erworben:

1) Lehen athme die bildende Kunst, Geist fordr' ich vom Dichter, Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus.
2) Immerfort der Natur und Kunst getreu.
3) Ich trete hin, mein Urtheil zu empfungen,
Ich achte es, doch fürchte ich es nicht.

Indem der Unterzeichnete im Auftrage des hohen Stifters und im Namen der Preisrichter sämmtlichen Theilnehmern für ihre Bereitwilligkeit hiermit ergebenst dankt, bringt er zugleich zur Kenntniss, dass für dieses Jahr:

„*Eine Concertante für Violine, Viola und Violoncell mit Orchesterbegleitung, in Form eines Concertino's, d. h. aus drei zusammenhangenden Stücken, Allegro, Adagio und Rondo bestehend*"

zur Preisaufgabe und zwar unter den gleichen Bestimmungen gewählt wurde, nur mit der Ausnahme, dass der Schluss der Concurrenz auf den 1. *Januar* 1847 festgesetzt ist.

Schliesslich wird noch bemerkt, dass diesmal, wie in allen späteren Fällen, wo ein Preis nicht zuerkannt wird, der treffende Betrag an dem Zwecke vorbehalten bleibt, um bei grösseren Aufgaben seiner Zeit auch bedeutendere Preise aussetzen zu können.

Hechingen, am 25. Juni 1847.

Im Namen sämmtlicher Preisrichter

Th. Täglichsbeck.

Nachbenannte vierzehn Arien können vor der Hand nicht zurückgesendet werden, weil auf dem Couvert des versiegelten Begleitungsschreibens die hiezu nöthige Adresse fehlt. 1) Aufmunterung und Anerkennung sind dem schaffenden Kunstjünger u. s. w. 2) „Die Kriegerbraut." Einst trat der liebende Genius u. s. w. 3) „Die Nixe." 4) Ein grosses Muster weckt Nacheiferung u. s. w. 5) Licht ist Leben. 6) „Preis der Sonne." 7) „Erwartung." Es soll des Feuers Element vertragen u. s. w. 8) Leben athme die bildende Kunst u. s. w. 9) La vita è corta, l'arte è lunga. 10) Ars longa, vita brevis. 11) Versuch's. 12) Bescheidlichkeit führt zum Ziele. 13) Tonkunst, dir weih' ich des Lebens beiligste, festlichste Stunden u. s. w. 14) Thuenida.

Die Herren Verfasser dieser Arien werden daher ersucht, nachträglich die Adressen anzugeben, unter welchen ihnen dieselben zugeschickt werden sollen.

Zur Vermeidung ähnlicher Uebelstände wird hiermit das schon früher gestellte Gesuch wiederholt, künftig auf dem Couvert des versiegelten Begleitungsschreibens genau die Adresse zu benennen, unter welcher das eingesandte Manuscript im ungünstigen Falle zurückgeschickt werden soll.

Th. Täglichsbeck.

Neue werthvolle Musikalien,

welche so eben im Verlag mit Eigenthumsrecht der **Schleisinger**'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin erschienen und durch alle solide Musikhandlungen zu haben sind:

Airs nationaux. Nr. 7. Gott erhalte Franz, f. Pfte. 7½ Sgr.
Berlioz, Sinfonie fantastique „Un bal" pour Piano par Liszt. 20 Sgr.
Döhler, Trot p. Piano. Op. 69. (Cavalleriemorsch.) 15 Sgr., à 4 mains 17½ Sgr.
Dupres, Kunst des Gesanges. Vollständige Gesangsschule, eingeführt im k. Conservatorium in Paris. Lief. 1—11. Subscr. Pr. à ⅔ Thlr., complet Subscr.-Pr. 5 Thlr. (Ladenpr. 4½ Thlr.)
Graziani, Aufstand in der Hölle. Galopp f. Pfte. 7½ Sgr.
Gumbert, 4 Lieder v. Geibel u. s. w. für Sopran oder Tenor. Op. 18. 20 Sgr., 2 Ständchen für Sopran oder Tenor. 5 Sgr.
Gung'l, Jos., Grass an Petersburg, Walzer für Piano. Op. 12. 15 Sgr. Freudenschuss-Quadrille f. Piano. Op. 20. 15 Sgr., 4 Pcte. Die Unwiderstehliche, Babs-Polka, (Garde à cheval-Polka a. Garde Husaren-Polka f. Piano. Op. 16—19. à 5 Sgr.
— — Ungar. Marsch, Catharinen-Polka, Mädchenthränen-Walzer, Souvenir-Polka, Sträusschen-Walzer, Vorwärts-Marsch, Verein-Walzer, Proteus-Polka, Faschingstreiche-Galopp, Beide auch in erster Leit-Walzer, Op. 1—40, für Piano und Violine oder Flöte. à 7½ — 20 Sgr.
— — Die Unwiderstehliche-Polka und Polka-Mazurka für Orchester. 1 Thlr.
Halevy, Die Musketiere der Königin (Les Mousquetaires). Komische Oper in 3 Acten. Alle Gesangsnummern mit deutsch. u. franz. Text à 7½ Sgr. — 1 Thlr. (Das Arrang. für Piano allein ist unter der Presse.
— — Overture der Musketiere der Königin für Piano. 17½ Sgr., zu 4 Händen 25 Sgr., für Orchester 5 Thlr.
Henselt, Ad., Air de Ballo p. Piano. Op. 13. Nr. 3. 17½ Sgr.
— — Polacca brillante von C. M. v. Weber, Op. 72, für Piano effectuirt. ⅔ Thlr.
Höcken, Ach kann ich's sagen, für Alt od. Bariton. Op. 41. 10 Sgr.
Mullah, Impromptu pour Piano. Op. 26. 17½ Sgr.
Liszt, Poesie. Nr. 1. Lorelcy für Piano. ⅔ Thlr.
Litolff, Gr. Caprice de Concert sur Lucrezia Borgia p. Piano. Op. 20. 25 Sgr. Gr. Caprice sur Robert le diable. Op. 21. 1 Thlr. Concerto-Sinfonie p. Piano seul. Op. 22. 2 Thlr.
— — 2 Vagabonden-Polkas pour l'Orchestre. Op. 25. 25 Sgr.
Louis, Sérénade sur l'Opera de Halevy: „Les Mousquetaires" pour Violon avec Acc. de Piano. Op. 103. ⅔ Thlr.
Offenbach, Prière et Bolero p. Vcelle av. Pianu. Op. 22. 1⅓ Thlr.
Olga, Grossfürstin v. Russland, Paradcmarsch für Cavallerie-musik ⅔ Thlr., für Orchest. 1 Thlr., für Piano 5 Sgr., zu 4 Händen 5 Sgr.
Schäffer, Die freien Geister, heiterer Männergesang. Partitur und Stimmen. Op. 14. 20 Sgr.
Stümer, Lurley-Lied für Sopran, mit Begl. von Vocalquartett (Von Jenny Lind gesungen.) 17½ Sgr. Der harmlose Ehemann für einer Männerstimme. 5 Sgr.
Taubert, La Campanella, leicht arr. f. Piano. 15 Sgr.
Duvernoy, Fantaisie sur Les Mousquetaires de Halevy pour Piano. Op. 100. ⅔ Thlr.
Sammlung von Märschen zum Gebrauch der königl. preuss. Armee für Infanterie. Partitur. Nr. 134. ⅔ Thlr.
— — für Cavalleriemusik. Nr. 38—42. à ½ — 1 Thlr.

Am 15. August erscheint die zur Einweihung des neuen Opernhauses in Stuttgart bestimmte Festoper:

Lichtenstein,

in 3 Acten nach *Hauff's* Roman von *Dingelstedt*, Musik von F. v. *Lindpaintner*, im vollständigen Clavierauszuge zum Subscriptionspreise von 8 Thlr. Am 15. August tritt der Ladenpreis von 12 Thlr. ein.

Nur bis vor dem Schlusstermin eingehende Bestellungen werden zum Subscriptionspreise expedirt.

Der höchst interessante Stoff der Oper in der vortrefflichen Bearbeitung von einem unserer ersten Literaten mit der Musik in rühmlichst bekannten Tonsetzers, bieten vereinigt ein Werk, welches den besten Erscheinungen der Jetztzeit beizuzählen.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten Juli. **Nr. 29.** 1846.

Inhalt: Curiosum. — Urtheil eines Franzosen über Ole Bull. — *Nachrichten:* Aus Dresden. Aus Wien. Aus Hamburg. Aus Prag. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

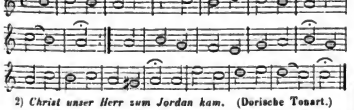
Curiosum.

Wer sich für berufen hält, in einem ausschliessend der Musik gewidmeten Blatte über ein seit beinahe sechzig Jahren allbekanntes und anerkannt classisches Musikwerk zu sprechen, von dem sollte man wohl genaue Kenntniss des Werkes und überhaupt nur neue Ansichten erwarten dürfen. In der Berliner musikalischen Zeitung d. J. Nr. 9 ist auch von der Zauberflöte die Rede und wird unter Anderem Folgendes behauptet: „Man hat in dem Priesterchor des zweiten Acts die Melodie: „Ach Gott vom Himmel sieh darein" und in dem Gesange der Geharnischten während der Wasser- und Feuerprobe den Choral: „Christ unser Herr zum Jordan kam" finden wollen. Allerdings lässt sich eine Aehnlichkeit mit diesen alten Kirchengesängen nicht verkennen, indess dürfte sie wohl nur dem Zufall, nicht aber einem wirklichen Plagiat zuzuschreiben sein."

Wenn der Verfasser dieser kritischen Bemerkungen, die allerdings ganz neue Ansichten bringen, sagt, dass man in dem Priesterchor des zweiten Actes die Melodie: „Ach Gott vom Himmel sieh darein" hat finden wollen, so ist er wohl nur allein der glückliche Finder gewesen, denn in den beiden Priesterchören Nr. 11 (wo der Chor nur zwei kleine Stellen von vier Tacten zu singen hat, als eine Art Refrain des Sologesanges des Sarastro) und sodann in dem Chor Nr. 19 aus Ddur: „O Isis und Osiris" ist auch nicht im Entferntesten nur ein Anklang aus irgend einer Choralmelodie enthalten, am Allerwenigsten von den angegebenen Melodieen, welche folgendermaassen lauten:

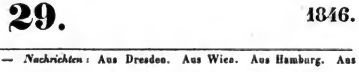
1) *Ach Gott vom Himmel sieh darein.* (Phrygische Tonart.)

2) *Christ unser Herr zum Jordan kam.* (Dorische Tonart.)

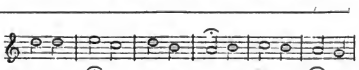


Hingegen die Melodieen jener Chöre klingen wie folgt:

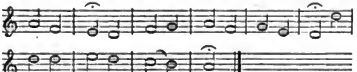
Zauberflöte. Nr. 11. Erster Refrain des Chors.



Zweiter Refrain und Schluss.

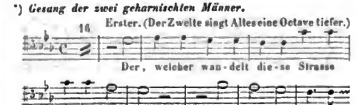


Nr. 19. Chor.



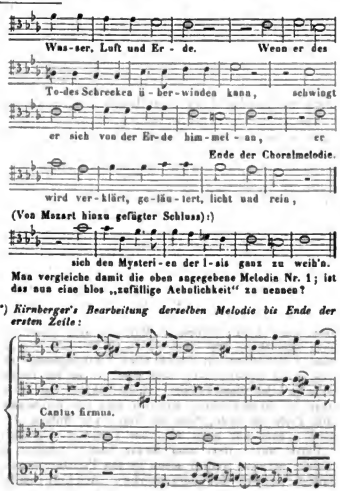
Sodann wird gesagt: „Im Gesang der Geharnischten hätte man den Choral: „Christ unser Herr zum Jordan kam" finden wollen." Der Verfasser dieser sublimen Bemerkung fügt noch hinzu, dass man allerdings eine Aehnlichkeit mit diesem alten Kirchengesange nicht verkennen könne; aber auch hier ist er im Irrthum. Wie ja allen Musikkundigen längst bekannt, ist der Gesang der Geharnischten wirklich eine alte Kirchenmelodie, Zeile für Zeile, Note für Note, von Anfang bis zu Ende, aber nur nicht die vom Verfasser angeführte: „Christ unser Herr zum Jordan kam," sondern die, welche derselbe freilich schon in den Priesterchören gefunden, nämlich die Choralmelodie: „Ach Gott vom Himmel sieh darein," wie sie bereits oben (Nr. 1) angegeben und von *Mozart* in die Tonart Cmoll versetzt ist*).

*) *Gesang der zwei geharnischten Männer.*



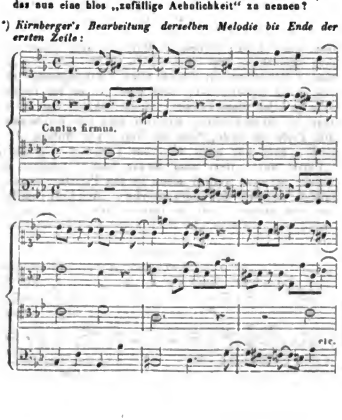
Digitized by Google

Welch kunstvoll canonisch durchgeführte Begleitung *Mozart* dieser altkirchlichen Melodie beigefügt hat, ist allbekannt, und dass die Wahl der Melodie und solche Bearbeitung nicht, wie der Verfasser sagt, dem Zufall zuzuschreiben, sondern ganz und gar in der wirklichen Absicht des unsterblichen Meisters gelegen hat, daran wird Keiner zweifeln, der nur irgend etwas von Musik versteht. Ob nun bei der erwiesenen, bestimmten Absicht *Mozart's*, jene Melodie auf diese so überaus kunstreiche Art zu bearbeiten, der Verfasser jenes Aufsatzes den hohen Meister eines Plagiats beschuldigen kann, mag dahin gestellt bleiben. Noch empfehle ich jenem Entdecker eine Vergleichung dieser *Mozart*'schen Bearbeitung mit der desselben Chorals von *Kirnberger* in seinem Werke: Kunst des reinen Satzes, erster Theil, S. 244 u. f. *) Er wird da eine merkwürdige Aehnlichkeit finden, wo allerdings eher von einem Plagiat die Rede sein könnte. *Mozart* wird aber wohl auch hier keines Vertheidigers bedürfen. Am Schlusse dieser Zeilen kann ich den Wunsch nicht unterdrücken, dass doch ja Alle, welche über Musik schreiben, vorher wohl prüfen möchten, ob sie Beruf und Fähigkeit dazu besitzen. Man bekommt in der Jetztzeit gar oft Dinge über Musik zu lesen, worüber man wirklich erstaunen muss, und es sollte jeder Musikverständige es sich zur Pflicht machen, solche erwiesene Unrichtigkeiten (um nicht zu sagen Absurditäten) aufzudecken. *F. S. D.*



Man vergleiche damit die oben angegebene Melodie Nr. 1; ist das nun eine blos „zufällige Aehnlichkeit" zu nennen?

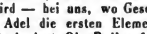
*) *Kirnberger's Bearbeitung derselben Melodie bis Ende der ersten Zeile:*



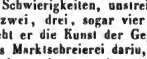
Urtheil eines Franzosen über Ole Bull.

— — — Wir müssen jetzt noch ein Wort über den musikalischen Löwen des Augenblickes sagen, über *Ole Bull* nämlich, jenen excentrischen Virtuosen mit kühnem Talent und nicht minder grossem Selbstvertrauen. Eine der ersten Aeusserungen des letzteren bestand in seiner Behauptung, dass die zu Richtern über sein Talent berufenen Leute missgünstig gegen ihn wären, sich an ihm zu reiben suchten. Es ist eine bekannte und schon etwas abgenutzte Tactik, sich als das Opfer der Vorurtheile der Presse darzustellen. Es ist nicht Missgunst gegen *Ole Bull*, wenn man ihm sagt, dass er, der Vertreter der deutschen Geiger, nicht den schönen Styl der französischen Schule habe, die von *Viotti*, *Rode*, *Kreutzer* und *Baillot* begründet, von *de Bériot*, *Vieuxtemps*, *Alard* fortgeführt wurde. Obwohl Nachahmer und Fortsetzer der Thorheiten *Paganini's* und *Sivori's*, besitzt er doch nicht die Reinheit ihrer Intonation und die Gewandtheit ihrer Bogenführung. Es ist mehr Bizarrerie, als Originalität in seinen Capricen; dass diese Capricen die Yankee's der vereinigten Staaten verführt und der naiven Bewunderung dieser achtbaren Kaufleute der anderen Welt eine Menge Dollars entlockt haben, gibt noch keinen Grund dafür ab, dass ihnen derselbe Erfolg bei uns zu Theil wird — bei uns, wo Geschmack, Haltung, Eleganz, Styl, Adel die ersten Elemente aller Künste bilden. Unstreitig besiegt *Ole Bull* auf bewundernswürdige Weise die Schwierigkeiten, unstreitig singt er recht harmonisch auf zwei, drei, sogar vier Saiten zugleich, unstreitig versteht er die Kunst der Gegensätze — aber liegt nicht etwas Marktschreierei darin, von einer reinen und natürlichen Intonation zu einem barocken verminderten Septimenaccorde (?) oder einem ähnlichen gewaltsam und unvorbereitet überzuspringen? *Ole Bull* ist auch nicht der Erste in diesen Ueberschwänglichkeiten; so

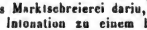
Kirnberger führt *ein* Thema durch, nämlich:



Mozart zwei, nämlich:



und



welches letztere offenbar dasselbe Thema wie bei *Kirnberger*.

Digitized by Google

gehören *Camillo Sivori* an, welcher sie als *Paganini's* Nachahmer copirt und übertrieben hatte in seinem Carneval von Venedig, einem Stücke, welches, beiläufig gesagt, zuerst *Ernst* mit allen den komischen und bizarren Zügen geschrieben hat, mit denen die Variationen über dieses Thema so leicht auszustatten sind. — Was *Ole Bull's* Compositionen betrifft, so halten sie die strenge Prüfung des Kenners nicht eben sehr aus, und die Kunst, ihn zu begleiten, bleibt für Diejenigen, die es versucht haben, ein Problem. Man könnte daher auf den norwegischen Virtuosen jenes hübsche Epigramm anwenden:

Monsieur *Ole Bull* a beaucoup de talent, mais,
Mais, mais, mais, mais, mais, mais....
Les mais, à cet égard, ne finiraient jamais.

Revue musicale de Paris. (*Henry Blanchard.*)

Nachrichten.

Aus Dresden. Oper. Wir haben so lange geschwiegen, dass wir unmöglich die Wiederaufnahme unserer Correspondenzen ohne die Bitte um Entschuldigung den geehrten Lesern vorlegen können. Unübersteigliche Hindernisse der verschiedensten Art stellten sich der regelmässigen Fortführung unserer Berichte entgegen. Da diese nun vollständig gehoben sind, so dürfen wir eine exactere Fortsetzung derselben in monatlichen Uebersichten, wo nicht bedeutendere Ereignisse Ausnahmen fordern, verheissen, und wir hoffen, es werde den Lesern dieser Blätter nicht unwillkommen sein, sich in fortlaufender Bekanntschaft mit dem erhalten zu sehen, was unsere Residenz in Bezug auf Tonkunst Bemerkenswerthes darbietet.

Man gestatte uns, gewissermaassen als Einleitung, zunächst eine kurze Uebersicht dessen zu geben, was während des nun verflossenen ersten Semesters dieses Jahres hier in musikalischer Rücksicht Erhebliches vorgekommen.

Wenden wir uns da zuerst zu den Erscheinungen auf dem Gebiete der Oper.

Die mannichfachen Lücken im Personalbestande unserer Oper, die wir schon öfter zu beklagen Gelegenheit gehabt, sind bisher in keiner Weise ausgefüllt worden, und die etwa für diesen Zweck veranlassten Gastspiele haben zu keinem Resultate geführt. Ja, jene Lücken sind noch grösser geworden, und als natürliche Folge dieses Umstandes ist ein schwankendes Repertoir anzusehen, wenn wir auch keineswegs verkennen, dass noch immer das Mögliche geschehen, das letztere so reich und abwechselnd als thunlich herzustellen.

Frau *Schröder-Devrient* hat zu Ostern die hiesige Bühne verlassen, zwar nicht für immer — wie man nach den stattgehabten Unterhandlungen hätte annehmen müssen —, aber doch in einer Weise, die das weitere Engagement einer Primadonna auf längere Zeit unmöglich macht. Die Künstlerin ist nämlich von Michaelis d. J. ab hier wieder engagirt, doch so, dass sie dann sofort ihren contractlichen Urlaub antritt, und also erst mit Beginn des künftigen Jahres wieder auf der hiesigen Bühne erscheint — eine Bedingung, die unter den obwaltenden Verhältnissen uns — und vielen Anderen — unbegreiflich vorkommt, denn wer bürgt dafür, dass alsdann die Künstlerin noch im Besitze auch der Reste ihrer Stimmmittel sich befinde, welche sie in der letzten Zeit ihres abgelaufenen Engagements noch documentirte? Und mag auch in diesem Falle jener Contract selbstredend aufgehoben sein, so ist doch mindestens ein Jahr an Zeit verloren, während dessen die Gewinnung einer Primadonna möglich gewesen wäre. — Durch den zu Neujahr erfolgten Abgang von Fräul. *Babnigg* ist das Fach der Sonbretten in der Oper verwaiset, zumal auch Frau *Maschinka Schubert* durch längere Kränklichkeit demselben entzogen ward. Fräul. *Thiele* entwickelt ein viel zu geringes Darstellungstalent, ist viel zu wenig lebendig gerade für dieses Genre, und Fräul. *Wächter*, die man nun plötzlich als Soubrette, Localsängerin und in Pagenrollen verwenden zu wollen scheint, genügt in keinem dieser Fächer, namentlich wenn wir die Gesangesleistungen — wie recht und billig — berücksichtigen. Das so eben erfolgte interimistische Engagement der Frau *Antonie Schumann* von Wiesbaden bietet für die Soubrettenpartieen in der Oper keinen ausreichenden Ersatz, da ihr Gesang den hier zu stellenden höheren Anforderungen nicht genügt, während ihr leichtes, gewandtes und anmuthiges Spiel sie wohl zur Vertreterin dieses Faches befähigt, wie sie auch als Localsängerin Bedeutendes leistet. — Fräul. *Wagner* befindet sich schon seit längerer Zeit behufs ihrer ferneren Ausbildung auf Kosten des Hofes in Paris, wird indess auch nach ihrer Rückkunft nicht sehr zu verwenden sein, da ein Mezzosopran, wie der ihrige, durch Beschäftigung in hohen Partieen nur ruinirt werden kann. — Ein Spieltenor ist noch immer nicht vorhanden. Nach *Behringer's* Abgange nach Wien trat zwar *Schloss* ein und seine Mittel sind von der Art, dass sie Erfreuliches hoffen liessen in Gesang und Spiel. Er hat indess hier gar nichts dafür gethan, und bot oft Leistungen, die den strengsten Tadel verdienten, weil man klar erkannte, dass er es für zu unbedeutend erachtete, sich Mühe damit zu geben. Die Eitelkeit, immer nur in sogenannt ersten Partieen auftreten zu wollen, jedes andere Genre als geringfügig und nicht der Rede werth zu behandeln, ist eine so weit verbreitete und doch so ganz und gar nicht künstlerische, dass ihr nicht ernst und scharf genug entgegengetreten werden kann. Auch er verlässt demnächst wieder unsere Bühne, um ein Engagement in Breslau anzunehmen: es ist Schade, er hätte hier Tüchtiges leisten können, wenn er gewollt hätte. Seine neuliche Darstellung der Partie des Max im „Freischütz" lieferte den Beweis dafür. — Herr *de Marchion* von Wien ist nicht gekommen, obwohl er Engagement angenommen. Wir können das eben nicht beklagen, denn war auch sein Spiel gewandt, mochte er als Lieder- und Romanzensänger genügen: das war dem doch zu wenig für einen Spieltenor bei der Dresdner Bühne. Das Gastspiel der Herren *Damcke* (von Prag) und *Mürtens* (von Wien), auf das wir unten zurückkommen, bot auch keine Momente dar, welche von höherem Standpuncte aus den Wunsch, sie bleibend zu fesseln, hätten erregen können. Und so schleppt denn unsere Oper ein träges Dasein hin, ohne innere Elasticität, ohne geistige Regsamkeit, weil es ihr trotz des zahlreichen und sehr gut besoldeten Per-

Digitized by Google

sonales an ausreichenden Kräften überall fehlt, weil die vorhandenen — oft auch noch unpassend verwendet — nicht selten selbst ein so mangelhaftes Ensemble hinstellen, dass viele unserer jetzigen Opernvorstellungen als äusserst misslungen bezeichnet werden müssen, obwohl die Mitwirkenden zum Theil, wie es scheint, auf ihre sehr mangelhaften Leistungen sich sehr viel zu Gute thun. Hier thut eine gründliche Reform, eine vollständige Regeneration dringend Noth; wir sind überzeugt, ein Privatunternehmer würde mindestens drei Viertheile dieses Personals sofort als gänzlich unbrauchbar entlassen. — Gäbe das Repertoir an sich, d. h. ohne Rücksicht auf die Darstellung der einzelnen Werke selbst, einen Maassstab für die Beurtheilung der Thätigkeit einer Bühne, ihres Strebens und der Kunststufe, welche sie erreicht, so würde man bei uns zufrieden sein können. Denn das Repertoir des verflossenen Semesters müssen wir wirklich als ein zufriedenstellendes bezeichnen. Wir haben neunundzwanzig verschiedene Opern in etlichen und sechszig Aufführungen gehört, darunter fünfzehn deutsche (*Gluck:* Alceste, Armide; *Mozart:* Don Juan, Figaro, Zauberflöte; *Beethoven:* Fidelio; *Spohr:* Jessonda; *Weber:* Oberon, Freischütz; *Winter:* Opferfest; *Wagner:* Tannhäuser; *Marschner:* Templer; *Lortzing:* Czaar; *Flotow:* Stradella; *Lecerf:* Jery und Bätely); in dreissig Vorstellungen neun italienische (*Donizetti:* Lucrezia, Lucia — die einzige noch in italienischer Sprache —, Favoritin, Liebestrank, Regimentstochter; *Bellini:* Capuleti, Nachtwandlerin — beide zum ersten Male in deutscher Sprache —; *Rossini:* Tell, Barbier); in zweiundzwanzig Vorstellungen vier französische (*Meyerbeer:* Hugenotten, Robert; *Auber:* Fra Diavolo; *Adam:* Postillon); in sieben Vorstellungen endlich eine Oper, die man *al piacere* überall hin zählen kann (eigentlich zählt sie nirgend!), *Balfe's* Haimonskinder, die dem geduldigen Publicum drei Mal vorgeführt wurden, obwohl diesen die ganze werthe Familie äusserst satt hat.

Schon diese Repertoiriübersicht zeigt deutlich genug, dass eine rege, auf Novitäten geriebtete Thätigkeit sich durchaus nicht kund gethan, denn in dem ganzen Verzeichnisse wird unsern geehrten Lesern nur *Lecerf's* Jery und Bätely eine unbekannte Grösse sein, und wahrscheinlich für immer — wir wünschen ihnen das von Herzen! — eine unbekannte Grösse bleiben. Ausser dieser missrathenen Novität haben wir während dieses ganzen halben Jahres nur eine hier neue Oper gehört, *Gluck's* „Alceste" nämlich; neu einstudirt daneben nur zwei: *Mozart's* Zauberflöte und *Rossini's* Tell; auch mögen wir hierher noch die oben schon angeführten, zum ersten Male hier deutsch in Scene gegangenen *Bellini*'schen Opern rechnen, um der Thätigkeit der Regie und der Darsteller möglichst Viel zuzuschreiben. Uns will es indess bedünken, dass, wenn eine der ersten Opernbühnen, die so bedeutende Summen verschlingt, keine grössere Thätigkeit in Betreff der Vorführung von Novitäten entwickelt — dass die Verwaltung sich alsdann nicht wundern kann, wenn alles Interesse für ihre Leistungen sich abstumpft, weil eine derartige Trägheit eine ganz unverzeihliche, auf das Ernsteste zu rügende Nachlässigkeit und Vernachlässigung wie des Publicums, so der Componisten, und der Kunst überhaupt involvirt, die auf den garantirten Zuschuss von oben her sich steifen zu können meint und deshalb über alle andere Rücksichten, selbst über die untergeordneten einer weisen Cassenpolitik, sich hinwegsetzen zu dürfen glaubt. Es erweiset sich immer auf's Neue die Wahrheit der Behauptung, dass es ein grosser Uebelstand sei, wenn man die Theaterintendanz als eine blose Hofcharge behandelt, und die Regie in ungeeignete Hände legt! —

Ueber unsere Novitäten in Betreff der Composition etwas sagen, hiesse Eulen nach Athen tragen. Wer kennt nicht *Gluck's* Alceste? Wer nicht *Mozart's* Zauberflöte? *Rossini's* Tell ist unsern Lesern zweifelsohne auch nicht fremd, und dass man *Bellini's* Capuleti und Sonnambula endlich auch mit deutschem Texte zu geben sich veranlasst fand, gibt den Opern noch keinen Anspruch auf eine erneuete Besprechung, zumal auch die Besetzung bis auf einige unbedeutende Abänderungen die frühere geblieben. Es wäre demnach nur *J. A. Lecerf's* einzelige Oper (eine verfehlte Bezeichnung, die schon den Misgriff in der musikalischen Behandlung andeutet — der Text eignet sich nur zur Behandlung als Singspiel, abgesehen davon, dass wir ihn für unsere Zeit überhaupt als unbrauchbar zur Darstellung bezeichnen müssen) — es wäre also nur „Jery und Bätely" zu besprechen. Indess können wir uns und unsere Leser auch dieser Mühe überheben — können das mit gutem Gewissen, denn die Oper ist unter der Kritik. Das Urtheil ist hart, aber es ist gerecht; es wäre vielleicht wenigstens unbillig zu nennen, wenn der Componist ein angehender Tonkünstler wäre. Wer aber in seinen Jahren noch keine höhere Stufe der Leistungsfähigkeit erreicht, wer da noch so bis zur vollsten Absurdität gesebmacklos schreiben, so widersinnig Text und Stimmen maltraitiren kann, als dies hier geschehen, der verdient keine Nachsicht mehr, zumal wenn er noch das Unglück hat, bei einem solchen Werke als einem vortrefflichen, ja wohl gar classischen, nachdem dasselbe allseitig mit Eclat Fiasco gemacht, in einer öffentlichen Erklärung an das Urtheil der Nachwelt zu appelliren und jene selbstverschuldete und wohlverdiente Negation des Successes der Kabale zuzuschreiben. Damit trösten sich gewöhnlich impotente Künstler und Schriftsteller, denn sie sind viel zu eitel, den Grund ihres Misgeschickes in ihrer eigenen productiven Unfähigkeit zu suchen. Nichts mehr davon! Das Werk ist einmal, durch mancherlei Protection gehoben, über die Bühne gegangen, und trotz aller Bemühungen nicht wieder; es ist nur Schade um die in acht Gesang- und Orchesterproben darauf vergeudete Kraft und Zeit. —

(Beschluss folgt.)

Wien, den 5. Juli. Eine kleine Marmortafel, zerbrochen und kaum mehr leserlich, erzählte auf dem Matzleinsdorfer Kirchhofe bei Wien: „Hier ruht ein rechtschaffener deutscher Mann, ein eifriger Christ, ein treuer Gatte, *Christoph* Ritter *Gluck*, der erhabenen Tonkunst grosser Meister. Er starb am 15. November 1787." Zwei hiesige Zeitschriften forderten gleichzeitig im verflossenen Jahre zu Beiträgen für ein würdiges Denkmal *Gluck's* auf. Der Clavierviruos *Dreyschock* gab dazu

Digitized by Google

ein Concert. So sammelte sich eine Samme an, die es möglich machte, am gestrigen Tage einen Grabstein aus geschliffenem Granit, mit dem ehernen Bildniss des Meisters geziert, zu enthüllen.

Hamburg, Ende Mai 1846. — Mein diesmaliger Bericht, obgleich einen Zeitraum von fünf Monaten umfassend, nämlich vom Anfang d. J. an, kann nur von einer neu in Scene gegangenen Oper Nachricht geben, die noch dazu einen vollständigen Fiasco gemacht hat. Es war nämlich die komische Oper: „Der Guitarrenspieler" von *Halevy*, welche im März zum Benefiz des Herrn *Wurda* gegeben wurde und nur eine Wiederholung bei völlig leerem Hause erlebte. Die Musik gehört unstreitig zu *Halevy's* schwächsten Leistungen, und wenn diese Oper anderer Orten Beifall gefunden hat — wie z. B. in Dresden — so mögen andere Interessen dabei obgewaltet haben: der Musik, die sich von Nummer zu Nummer an Trockenheit förmlich überbietet, ist es gewiss nicht zuzuschreiben. — Neu einstudirt wurden *Spohr's* „Jessonda," *Mozart's* „Don Juan" mit den Recitativi secchi, *Dittersdorf's* treffliche komische Oper: „Der Apotheker und der Doctor," und *Spontini's* „Vestalin." Erstere ging theilnahmlos vorüber und konnte es auch nicht anders, da die ganze Aufführung sehr mangelhaft war. Mad. *Fehringer* in der Titelrolle zeigte zwar Fleiss, aber dieser war nicht ausreichend, um die Aufgabe zu bewältigen, auch mangelt ihrer Stimme die erforderliche Höhe. Dem. *Jacques* hielt sich als Amazili noch am Besten, dagegen waren die Herren *Peretti*, *Brassin* und *Lehr* als Nadori, Tristan und Dandau sehr ungenügend und Chöre und Orchester gleichfalls, so dass es den Verehrern dieser herrlichen Oper wahrhaft schmerzhaft sein musste, und es eben kein Wunder ist, wenn der blose Musikliebhaber sich zu der Bemerkung verleiten lässt, dass diese Musik im Grunde eigentlich recht langweilig! sei. Auch für die Ausstattung war nichts geschehen, die Waffentänze und Spiele fielen aus und ein jämmerliches Ballet sollte als Remplaçant dienen. Dass durch die äussere Ausstattung immer auch ein guter Theil des günstigen Erfolges einer Oper erzielt werden kann, bewies wiederum *Flotow's* in meinem letzten Bericht erwähnte Oper: „Die Matrosen," die, ungeachtet die Musik durchaus nicht gefiel, dennoch die Tantième (zehnte Vorstellung) erreicht hat, was lediglich der ausgezeichnet guten Ausstattung des dritten Aetes zuzuschreiben ist, wie denn überhaupt diese Oper mit einem Fleisse und einer Exactitude in Scene gesetzt war, die das grösste Lob verdient, wobei man aber nur zu bedauern hat, dass nicht mit gleicher Liebe bei anderen wirklichen Meisterwerken verfahren wird. Eine gleich verunglückte Vorstellung wie von Jessonda war die von der Vestalin. Dagegen verdient die Inscenesetzung des Don Juan freundliche Anerkennung, schon deshalb, weil sie, mit wenigen und nicht eben sehr wesentlichen Ausnahmen, genau nach der Originalpartitur und mit dem ursprünglichen Schlusse veranstaltet wurde. Auch waren auf der Bühne die vorgeschriebenen kleinen Orchester aufgestellt, wodurch es allein möglich wird, die heterogenen Rhythmen in der originellen Tanzscene im ersten Finale: Moderato ¾, Allegretto ⅔ und Presto ¾, zur klaren Verständlichkeit zu bringen. Leider verhinderte die Anmaassung einiger Mitglieder die zweckmässigere Besetzung einiger Stellen. So z. B. weigerte Herr *Gerstel* sich, die Partie des Masetto zu singen, weil er die des Leporello beanspruchte, obgleich er früher darin Fiasco gemacht hatte und Herr *Rost* diese stets mit vielem Beifalle gesungen, und so war man genöthigt, diese Partie einem Schauspieler zu übertragen. Die Donna Elvira, welche oft von Mad. *Cornet* sehr gut gesungen worden ist, wurde auch nicht von dieser Dame, sondern von einer seit Kurzem engagirten Dem. *Rivola* ausgeführt, die zwar in der Höhe eine gute Stimme hat, aber durchaus Anfängerin, und was das Schlimmste, so unmusikalisch ist, dass sie weder Ton noch Tact zu halten weiss. Die übrige Besetzung war ziemlich gut und wurden die Recitativi secchi — nach *Schmidt's* Instrumentirung — auch, so weit es deutschen Sängern möglich ist, recht gelungen ausgeführt. Das Schlussexcett der Oper fand aber keine gelungene Ausführung. Jetzt lässt man dieses Musikstück wiederum ausfallen, wofür aber allerdings auch gewichtige Gründe sprechen und gibt die Oper in vier Aeten, wofür aber kein giltiger Grund sich vorbringen lässt. Im Ganzen hat die Aufführung des Don Juan in dieser neu-alten Gestalt viel Theilnahme gefunden. Auch *Dittersdorf's* „Apotheker und Doctor" hatte sich einer so freundlichen Aufnahme zu erfreuen, dass eine acht- oder gar neunmalige Wiederholung derselben möglich war. Die Oper war recht brav einstudirt. Dem Vernehmen nach erscheint bei Schuberth und Comp. hierselbst mit Nächstem der vollständige Clavierauszug dieser ausgezeichneten, echt deutsch-komischen Oper, der allen Musikliebhabern gewiss sehr willkommen sein wird, da bisher nur einzelne Nummern derselben im Stich vorhanden waren und die Finale, die gerade das werthvollste enthalten, noch nie gestochen sind. — Am 14. März eröffnete Herr *Tichatschek*, der so sehr gefeierte Tenorist aus Dresden, sein Gastspiel, und zwar wiederum mit dem glänzendsten Erfolge. Wohl selten hat hier ein Gast sich eines so anhaltenden und sich immer steigernden Beifalls zu erfreuen gehabt wie dieser Sänger, der bis zum 3. Mai hier verweilte, und ausser in mehreren Concerten, zwanzig Gastrollen im Theater sang und noch in dem Charfreitagsconcert im Theater, in *Beethoven's* Oratorium: „Christus am Oelberge" und in zwei Benefizen mitwirkte. Herr *Tichatschek* erregte den meisten Enthusiasmus in Hugenotten (2 Mal), Tell (4), Robert der Teufel (2), Stumme von Portici (3), Jüdin (1); weniger allgemein sprachen seine Leistungen an in Stradella (4), Puritaner, Vestalin, Unterbroebene Opferfest, Maskenball. — Diesem glänzenden Gastspiele folgte sogleich das von Mad. *Fischer-Achten* nebst ihrem Gemahl und Herrn *Schmezer* aus Braunschweig, die im Mai eilf Mal sangen und sich sowohl in *Mozart'*schen Opern: Figaro, zwei Mal, Don Juan, Zauberflöte, Entführung aus dem Serail, wie in Tell, Hugenotten, Robert, Pest in Florenz, Nachtwandlerin, Puritaner als tüchtige Künstler bewährten; besonders aber erwarb Mad. *Fischer-Achten* sich für ihre kunstvollen und von schönem Verständnisse der jedesmaligen Aufgabe

Digitized by Google

zeugenden Gesang die wärmste Theilnahme der kunstverständigen Hörer. Leider war der pecuniäre Ertrag dem künstlerischen Erfolge aber nicht entsprechend, da die drei Gäste auf Antheil der Einnahme (ein Drittheil) angewiesen waren, und leztere bei dem schönen Frühlingswetter nur spärlich ausgefallen ist. — Auch die italienischen Sänger: Signora *Donatella* und Signori *Rossi, Benedetti* und *Crivelli*, welche zu gleicher Zeit im Thaliatheater in einzelnen Scenen mit Beifall auftraten, haben nur geringen Zuspruch gehabt, und wenn gleich in mehreren öffentlichen Blättern das Gegentheil behauptet wird, so hat doch Referent, der vier Mal alldort gewesen ist, jedes Mal nur ein sehr kleines Publicum angetroffen. —

(Beschluss folgt.)

Prag, Juni. Die erste eigentliche Novität im gesungenen Drama, welche uns Herr Director *Haffmann* brachte, war, als vorletzte Gastdarstellung der Dem. *Marietta Alboni*: „Consuelo" di *George Sand*. Opera buffa *) in quattro parti, Musica e Poesia di *Giovanni Gordigiani*. Aufmerksame Leser des *Sand*'schen Romans werden es kaum für möglich halten, diesen Reichthum der Zustände in den engen Raum eines Theaterabends zu bringen, was jedoch Prof. *Gordigiani* dadurch in's Reich der Möglichkeiten beröber zog, dass er die reizenden Scenen in Venedig durch spätere ergänzte und in ein höchst interessantes dramatisches Gemälde vereinigte, worin er sich treffliche musikalische Momente und Situationen zu verschaffen und dieselben mit Character, Poesie und Reichthum der Melodie zu behandeln wusste. Nach einer kurzen Instrumentalintroduction, anstatt der Ouverture, führt uns die erste Scene des ersten Actes (oder besser, wie das Libretto sagt, des Prologes) auf den St. Markusplatz; vor dem Kaffeehaus Floriani nehmen Herren und Damen Erfrischungen zu sich, die Marionettenkomödie ist eben zu Ende, der Puppenimpresario ladet das ihn umstehende Volk auf morgen zu der Geburt Arlechino's aus dem Ei, und entfernt sich mit seiner ambulanten Bühne. In einem characteristisch lebendig nationellen Chor in D dur: „Oh ebe sera giuliva e contenta" giebt das Volk seine Freude über die Komödie kund, in der es Heilung für alle Qualen des Lebens findet, und folgt sodann dem Marionettenspieler, unter ihnen Consuelo und Anzoleto, die jedoch bald zurückkehren und in einem naiven Duett in A dur: „La comedia è già finita" ihre Gefühle über das Marionettentheater aussprechen, welches tiefen Eindruck auf ihre jugendlichen Gemüther gemacht zu haben scheint. Nachdem die jungen Leute sich entfernt, kommt Meister Porpora, der in der Geschichte der Musik des 18. Jahrhunderts eine so grosse Rolle spielte, und begrüsst Venedig mit einer edel gehaltenen Cavatine in As dur: „Ecco Venezia bella"; ermüdet nimmt er an einem der Tische vor dem Kaffeehause Platz und ist entschlummert, als der Musikliebhaber und Besitzer des Theaters San Samuele in Venedig, Graf Giustiniani, ihn erkennt, aufweckt und die anwesenden Herren und Damen darauf aufmerksam macht, welchen berühmten Mann Venedig so eben beherbergt, und in einem lebhaften Duett und Chor in D dur: „Se il reggio della luna" heredet die gesammten Venezianer den Meister, länger in Venedig zu bleiben, und Giustiniani bittet ihn, eine Oper für sein Theater zu schreiben. Ein grosser Uebelstand bei dieser und der vorigen Nummer ist es, dass der Compositeur jeder derselben am Schlusse einige Tacte Recitativ anfügte, welche den Effect gewaltig schmälern. Giustiniani ladet die ganze Gesellschaft zu sich nach Haus und ein Decorationswechsel führt uns an das Meerufer, wo Consuelo in schwermüthiger Erinnerung an ihre verlorene Mutter versunken ist. In einer lieblichen Ariette in F: „Coi pensieri malinconici" sucht sie Anzoleto zu trösten, bis sich beide Stimmen zu einem höchst reizenden Duett in A dur: „Oh quanto è bello" vereinigen, womit das Finale beginnt. Porpora mit seiner Gesellschaft kommt vorüber, überrascht horchen sie dem Gesange der schönen jugendlichen Stimmen und eilen endlich vor. Porpora fragt Consuelo: „Chi t' ha insegnato, dimmi, a cantare?" und in rührender Naivetät entgegnet sie: „L' onda del mare, l' aurella e il cor." Porpora bietet ihr an, sie zur Sängerin anzubilden, während Giustiniani den werdenden Tenor in Schutz nimmt, von dem sich der Maestro nicht viel zu versprechen scheint, und mit einem frischen Chore schliesst die erste Abtheilung, deren gesammte Nummern zwar melodiös und gut gearbeitet, vorzüglich schön instrumentirt sind, doch bleiben die vorzüglichsten Pieçen den übrigen Acten vorbehalten. Der zweite Act spielt drei Jahre später, und die Introduction in G dur findet in Porpora's Singschule statt, wo ihn seine leichtfertigen Schülerinnen erwarten und indessen muthwillige Streiche treiben. Die eine malt sein karikirtes Bild mit Kreide auf die schwarze Tafel, endlich erinnern sich Alle an das venezianische Volkslied: „La biondina in gondoletta," im Chor zu singen. Der eintretende Porpora findet seine Schülerinnen tanzend und springend, verweist ihnen ihren Leichtsinn und lässt sie den Psalm von *Marcello*: „I cieli immensi narrano" singen, welchen der Eintritt des Grafen Giustiniani mit seinem Protegé Anzoleto, der mittlerweile ein arroganter Tenorist geworden ist, unterbricht. Der Graf erkundigt sich nach Consuelo, auch die Prima Donna von S. Samuele, Corilla, ehemalige Schülerin Porpora's, kommt mit dem Grafen Aiditz, ihrem Verehrer, zwar in derselben Absicht, doch nur von Hass und Neid getrieben, in des Maestro bescheidenes Lehrzimmer. Ihre Bravourarie in G dur: „Signori perdonate" gehört unter die glänzendsten Nummern dieses Genre's und bietet einer Coloratursängerin reichen Spielraum dar, sich im glänzendsten Lichte zu zeigen. Eifersüchtig auf ihre beiden adeligen Liebhaber verlässt sie an Anzoleto's Arm das Haus, und Aiditz findet einen Trost darin, dass er in einer grossen Arie (die jedoch nur auf die drastische Vis comica eines italienischen Buffo berechnet scheint) in D dur: „In tutta Francia ed Inghilterra" seine Reisen, seine Kunstliebe und sein Liebesglück beschreibt. Die fünfte Scene führt uns in Consuelo's ärmliche Wohnung, deren gefühlvolle

*) Mit dieser Bezeichnung kann ich mich nicht ganz einverstanden erklären, da die beiden wichtigsten und schönsten Partieen der Oper, Porpora und Consuelo, jener ernst, diese naiv-sentimental, später elegisch-sentimental und in ein paar Momenten sogar tragisch gehalten ist. Nur Corilla und die beiden Cavaliere sind Gestalten aus der komischen Oper.

Digitized by Google

Arie in A dur: „Il dolce riposo“ ihre ganze Schwermuth ausdrückt. Der Eintritt Anzoleto's wird sehr sinnig durch das Motiv seiner Arietie des ersten Actes im Orchester bezeichnet, und ein überaus reizendes und charaktervolles Tonstück ist das Duett: „Dunque è bella.“ Porpora's Eintritt verjagt Anzoleto, der ein Billet von Corilla verliert, worin sie ihn zu einem abendlichen Rendezvous in ihre Wohnung einladet; Propora zwingt Consuelo, ihm dahin zu folgen. Die Arie in F moll: „In braccio ad altra amante“ gehört unter die schwächeren Nummern der Oper. Unter den Fenstern der Prima Donna sehen wir in der folgenden Scene den Grafen Giustiniani lauschen, der in einer Arie in B dur: „Qui l'infedele allogia“ seine Eifersucht ausspricht; Aiditz, der in demselben Hause wohnt, erscheint im Nachtgewande auf dem Balcon, und unter die frappantesten Tonstücke der Oper gehört das Duett in D dur: „Cosa vedo qui in Piazetta?“ Anzoleto schleicht sich in's Haus, Porpora mit Consuelo folgen, und auch die beiden Cavaliere gehen hinein, Zeugen dieser Scene zu sein. Das Finale B dur: „Apri presto, o mia diletta!“ ist unstreitig die Krone der ganzen Oper, sowohl an Leben und Feuer als piquanter Melodie und characteristischer Haltung. Dieser zweite Act hat neun zum Theil umfangreiche Nummern — mehr als manche dreiactige französische Oper, und so schön die meisten derselben sind, so ist doch die übermässige Länge, welche der Symmetrie des Ganzen störend im Wege steht, ein grosser Fehler und er muss gekürzt werden. (Bei uns geschah dieses in der Reprise vehementer, als es nöthig gewesen wäre, und sogar das treffliche Bufloduett musste des Regisseurs Scheere fallen!) Der dritte Act ist, obschon er einige sehr erfreuliche Piecen enthält, doch minder glänzend, was nach dem brillanten zweiten Actschlusse um so schwerer in die Waage fällt. Das Terzett in G dur: „Non trovando cameriere“ gehört auch unter die schwächeren Nummern des Ganzen, sehr rührend dagegen ist Consuelo's Arie in C moll: „Oh lascia che almeno,“ und die Scene mit dem Briefträger, so wie dessen Solino äusserst drollig, und die Instrumentation während Porpora den Brief erbricht und liest, ganz trefflich. Wahrhaft ausgezeichnet ist Anzoleto's grosse Arie mit Clarinettsolo in A moll: „Ah! l'ho tradita“ und auch Propora's Arietie in B dur: „Andate là, cercatela,“ zumal aber das Finalquartett in As dur: „Gelosia m'ha qui cacciata“ äusserst characteristisch und naturwahr. Der ganze letzte und sehr kurze Act ist eigentlich nur ein sorgfältig gearbeitetes Finale (G dur), welches blos der Scenerie wegen, die nun hinter die Coulissen führt, durch einen Zwischenact von dem dritten getrennt werden muss, und der ungewöhnliche Schluss muss auf jeden Fall als höchst poetisch und erbehend bezeichnet werden. *Gordigiani's* Musik auf sein eigenes Libretto, das sich insbesondere durch sehr schöne Verse auszeichnet, ist gefällig leicht, doch nicht leichtsinnig, und vereinigt italienischen Melodieenreichthum mit deutscher Gemüthlichkeit. Was die Aufführung betrifft, die uns nicht weniger als vier Gäste brachte (Consuelo Dem. *Cäcil. Saukup*, Schülerin des Conservatoriums — mit besonderer Bewilligung der Vereinsdirection —, Anzoleto Dem. *Alboni*, Nicolo Propora Herr *Gordigiani*, Aidita Herr *Vogel*), so müssen wir zuerst Dem. *Alboni* nennen; sie fand hier zwar keine so grossen musikalischen Schwierigkeiten vor, als sie zu besiegen im Stande ist, dagegen glänzte sie als treffliche Schauspielerin, und gab den Naturburschen Anzoleto, wie den durch die Welt verderbten Tenoristen, der am Ende seine Treulosigkeit bitter bereut, mit einer seltenen Wahrheit und Treue. Die liebliche Debutantin Dem. *Saukup* besitzt nicht allein eine kräftige Metall- und umfangreiche rührende Stimme, die bereits eine bedeutende Ausbildung erhalten hat, sondern überraschte auch als dramatische Sängerin durch Naivetät und Humor, Gefühl und selbst tragische Kraft, so dass wir, wenn wir nicht überzeugt wären, dass Dem. *Saukup* noch nie die Bühne betreten, dieses auf keinen Fall für ein erstes Debut halten würden, und ausserhalb Prag wird es ihr auch kaum Jemand glauben. Sie theilte die Ehre des Abends mit Dem. *Alboni*, welche auch eine seltene collegialische Freundschaft gegen die talentvolle Kunstjüngerin an den Tag legte und eine wunderbare Moderation ihrer gewaltigen Stimme zeigte. Dem. *Ney* gab nach ihrer Weise die Corilla recht lobenswerth, doch ist ihre Coloratur für diese Partie nicht nett, klar und glänzend genug. Von deutschen Sängerinnen wäre es vorzüglich Mad. *Lutzer-Dingelstedt*, welche darin Furore machen dürfte. So viel Verdienst sich Prof. *Gordigiani* als Dichter und Compositeur dieses Werkes erworben hat, so verlangt er doch selbst von Porpora mehr Stimmmittel als er gegenwärtig noch besitzt, und das Publikum ist weder durch sein treffliches Recitativ noch die würdige Repräsentation, die man nicht leicht bei einem deutschen Baritou finden dürfte, vollkommen für den Mangel jener zu entschädigen. Auf Herrn *Reichel*, dem die für seine Individualität wenig passende Rolle des Grafen Giustiniani zugefallen war, werden wir später zurückkommen. Herr *Vogel* hielt sich sehr brav und wurde nach seiner Arie gerufen. Das weibliche Chorpersonal liess in der Schulscene (die gleichfalls in der Wiederholung ausblieb) — — sehr viel zu wünschen übrig! Die Aufnahme von Seite des Publicums war schon am ersten Abende sehr günstig. Der Compositeur, die Dem. *Alboni* und *Saukup* wurden nach Acten und Scenen wiederholt, nach dem zweiten zwei Mal hinter einander gerufen, doch war am zweiten Abende, nachdem die Oper bedeutend gekürzt worden, der Beifall noch herzlicher.

Feuilleton.

Mendelssohn's neues Oratorium „Elias“ wird bei dem grossen englischen Musikfeste zu Birmingham, am 25. August, zum ersten Male aufgeführt werden.

In Wien starb am 3. Juni *Eduard Constantin Lewy*, Mitglied der Hofcapelle, Professor am Conservatorium der Musik und Solospieler am Hofoperntheater, 54 Jahr alt. — In Mödling bei Wien starb, erst 26 Jahr alt, der talentvolle Pianist Baron v. *Merode*, ein Abkömmling von dem bekannten belgischen Geschlechte dieses Namens.

Am 4. Juni feierte in Stuttgart der von dem Gesanglehrer *Bischoff* gestiftete Sängerverein „Concordia“ sein zweites Gesangfest; fünfzehn Vereine nahmen daran Theil.

Digitized by Google

Das eidgenössische Sängerfest ist in Schaffhausen in erhebender Weise gefeiert worden. Es waren dabei auch Preise ausgesetzt; din drei ersten gewannen die Vereine von Winterthur, Küssnacht, und die „Harmonie“ von Zürich. Die drei folgenden wurden den Vereinen von St. Gallen, Basel und aus dem Limmatthale zu Theil. Ausserdem wurden fünf Ehrengaben vertheilt. — Auch für deutsche Liederkränze waren Preise ausgesetzt, deren ersten der „Badus“ unter Leitung des Herrn *Schmalhols* gewann.

Der „Thüringische Sängerbund,“ der aus ungefähr 900 Mitgliedern besteht, wird sein viertes Sängerfest den 3. August im Schlossgarten von Arnstadt begehen.

Am 18. Juni fand in Berlin die fünfundzwanzigjährige Jubelfeier der Aufführung von *Weber's* Freischützen Statt. Im Ganzen ist die Oper in diesem Zeitraume 239 Male gegeben worden. Hätte die jetzt dort eingeführte Tantième schon damals bestanden, so würde der Componist ungefähr 10,000 Thlr., der Dichter ungefähr 5000 Thlr. vom Berliner Hofthester allein erhalten haben.

Der bekannte Hoforganist *Simon Sechter* in Wien ist von seinem ehemaligen Gesangschüler, dem englischen Sänger *Lindley*, zum Erben von dessen nicht unbedeutendem Vermögen eingesetzt worden.

Die Mainzer Oper ist von Strassburg, wo sie sehr gute Geschäfte gemacht, nach Belgien gegangen, um zunächst in Gent eine Reihe von Vorstellungen zu geben. Musikdirector dabei ist *Franz Lachner*.

Julius Stern aus Berlin, welcher drei Jahre in Paris den dortigen deutschen Gesangverein geleitet hatte und nun nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt ist, hat von der Gesellschaft einen prachtvollen silbernen Pokal zum Geschenk erhalten, worauf die Namen der Directorialmitglieder eingegraben sind.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Bei **Fr. Hofmeister** in Leipzig erscheint zum 20. August:

Pixis, J. P., Caprice dramatique pour Pfte sur des motifs de l'Opera: Les mousquetaires de la reine, de Halevy.
— — Rondino pour Pfte sur des motifs favoris du même Opéra.

So eben ist mit Eigenthumsrecht für alle Länder in unserem Verlage erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

R. Willmers,

Apollo-Album pour Piano. Compositions brillantes et non difficiles. Op. 17. Cah. 1—12.

Cah. 1. Thème norvégien varié. 15 Sgr.
„ 2. Pulcinine des Puritains, et air champêtre varies. 15 Sgr.
„ 3. Introduction et Barcarole variée. 10 Sgr.
„ 4. 6 Variationen über ein norwegisches Bauernlied. 10 Sgr.
„ 5. Airs suédois variés. 15 Sgr.
„ 6. Introduction et Variations sur la marche des Puritains. 15 Sgr.
„ 7. Chanson national varié. 15 Sgr.
„ 8. Rondeau de l'Opéra: La Sonnambule. 15 Sgr.
„ 9. Fantaisie de la Sonnambule. 15 Sgr.
„ 10. Rondeau sur des thèmes originaux. 15 Sgr.
„ 11. Adélaïde de Beethoven, transcrite. 15 Sgr.
„ 12. Caprice sur des thèmes norvégiens. 15 Sgr.

☞ Dieses Werk ist eines der früheren dieses grossen Virtuosen und dient gewissermassen als eine Vorschule zu dessen schwierigen Compositionen. Ein wenig vorgeschrittene Dilettanten erhalten hier reizende Kleinigkeiten, vielfaltigen und höchst interessanten Stoff zur Unterhaltung und Fortbildung.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Bei **Robert Frantz** in Halberstadt ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu haben:

Beschreibung der grossen Orgel in der Marienkirche zu Wismar, so wie der grossen Orgel des **Domes** und der **Martinikirche** zu **Halberstadt.** Ein Beitrag zur Beleuchtung und Würdigung der eigenthümlichen Ansichten und Grundsätze des Herrn Musikdirectors **Wilke** zu *Neuruppin*, in Bezug auf die *Orgelbaukunst*; von **Ferdinand Baake,** Domorganisten zu Halberstadt. gr. 8. 10 Bogen. Preis 12 Sgr.

Auf dem Gebiete der Orgelbaukunst ist wohl noch niemals ein so heftiger Kampf geführt, wie er unlängst von Herrn *Wilke* durch zwei Pamphlete hervorgerufen ist, auf welche ihm gebührender Maassen in dieser Schrift gesantwortet wird. Alle Behörden, Künstler und Kunstfreunde, welche an den Fortschritten der Orgelbaukunst und deren neuester Literatur Antheil nehmen, macht der Verleger auf diese Entgegnungsschrift, in welcher es sich hauptsächlich um antiquirte und moderne Kunsttheorie handelt, hierdurch aufmerksam.

Bei **Wilhelm Paul** in Dresden erschien so eben:

Reisiger, C. G., Andantino doloroso et Caprice burlesque. Andante grazioso et thème à la Mazurka. Le Rêve du premier Amour. Pressentiment du Printemps. Quatre Morceaux characteristiques pour le Violon et Piano. Op. 184. Cah. 1. 23 Ngr. Cah. 2. 3. à 22½ Ngr.

Im Verlage von **Siegel & Stoll** in Leipzig erscheint Ende dieses Monats mit Eigenthumsrecht:

Mayer, Ch. (à St. Petersbourg), 4me Valse-Etude pour Pfte.
Buddeus, Ed., Chanson sans paroles pour Pfte.

So eben erschien mit Eigenthumsrecht:

Abt, Franz, Op. 84. 6 Lieder mit Pfte. 84 Kr.
André, J. B., et H. Léonard, Duo pour Piano et Violon conc. sur „*Alessandro Stradella.*“ 1 Fl. 21 Kr.
Voss, Charles, Op. 66. „*Les Huguenots.*“ Fant. brill. pour Piano. 1 Fl. 21 Kr.
Offenbach a. M., im Juni 1846.
Joh. André.

Stelle-Gesuch.

Durch die Auflösung einer Capelle sieht sich ein als Tonsetzer, Violinspieler, Gesang- und Clavierlehrer und vorzüglicher Orchesterdirigent vortheilhaft bekannter Capellmeister im Falle, eine anderweitige, seinen Leistungen entsprechende Stelle an einer grösseren Bühne oder bedeutenden Concertanstalt u. s. w. zu suchen. — Darauf Reflectirende belieben sich in frankirten Briefen unter der Chiffre *A. Y. Z. N.* an *Frdr. Volkmar*, Buchhändler in Leipzig, zu wenden.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten Juli. **Nr. 30.** 1846.

Inhalt: Gesetzgebung über Musik. — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Dresden. (Beschluss.) Curiosum. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Gesetzgebung über Musik.

In Nr. 3, S. 33 fgg., dieser Zeitung ist der Gesetzentwurf „den Schutz dramatischer und musikalischer Werke gegen unbefugte Aufführungen betreffend" mitgetheilt worden, wie ihn die sächsische Regierung den Ständen vorgelegt hatte. Bei den Berathungen in den Kammern hat derselbe sehr wesentliche Umgestaltungen erfahren, und es wird für die Leser dieser Blätter von Interesse sein, die diesfallsigen Verhandlungen in gedrängter Zusammenstellung zu übersehen. Wir beziehen uns hierbei auf den in Nr. 3 vollständig mitgetheilten Entwurf und dürfen den Inhalt desselben als bekannt voraussetzen.

Zuerst kam die Regierungsvorlage in der *ersten Kammer* zur Berathung; Referent war Bürgermeister Dr. *Gross* aus Leipzig. Im Allgemeinen erklärte man sich mit den Prinzipien des Entwurfes einverstanden und beschloss nur bei einigen Nebenpuncten mehrere Abänderungen, wie sich aus dem Nachstehenden ergeben wird.

§ 1 wurde einstimmig genehmigt; ebenso § 2. Zur letzteren wurde jedoch eine Zusatzparagraphe, als § 2^b, angenommen, welche also lautet:

„Weist jedoch der Unternehmer der Aufführung nach, dass er ohne ein Verschulden von seiner Seite in Hinsicht auf die Berechtigung zur Aufführung des Werkes getäuscht worden sei, so ist er von der nach § 2 zu gewährenden Entschädigung frei und nur zu der Herausgabe des von ihm gezogenen reinen Gewinnes anzuhalten. Es bleibt aber dem Berechtigten jedenfalls unbenommen, wegen des nach § 2 ihm zustehenden Entschädigungsanspruches oder dessen Ergänzung an denjenigen sich zu halten, welcher die Täuschung verursacht hat."

Ferner wurden § 3 und 4 unverändert, § 5 mit Wegfall der Worte: „z. B. durch briefliche Anfragen wegen Aufführung oder Ueberlassung des Stücks" genehmigt. Eben so § 6, zu welcher jedoch als § 6^b noch eingeschaltet wurde:

„Eine gegen das Verbot der Aufführung oder die Beschlagnahme des Einnahmebetrags eingewendete Appellation oder eingewendeter Recurs hat keine Suspensivkraft."

§ 7^a und ^{b} blieben unverändert. § 8 wurde ebenfalls angenommen, nur dass der letztere Satz als § 8^b so gefasst ward:

„Musikalische Werke hören durch Uebersetzung des dazu gehörigen oder durch Unterlegung eines anderen Textes nicht auf, Originalwerke zu sein."

In der durch diese Abänderungen herbeigeführten Gestalt wurde der ganze Gesetzentwurf einstimmig von der Kammer genehmigt.

Mittlerweile war bei der *zweiten Kammer* eine Petition von 47 Schriftstellern und Componisten zu Leipzig eingegangen, welche einen ausgedehnteren Rechtsschutz, als die Vorlage ihn gewähren wollte, beantragte und hierbei auf eine beim vorigen Landtage eingereichte Petition mehrerer Autoren Bezug nahm. Die darin enthaltenen Vorschläge fanden in der Deputation wie in der Kammer selbst Anklang, und so hat der Entwurf dort eine bedeutende Umgestaltung erlitten.

Die Deputation (Referent war der Bürgermeister *Todt*) stellte hauptsächlich folgende Erweiterungen und Abänderungen an die Spitze.

1) Es solle der Rechtsschutz den dramatischen Dichtern und Componisten auf ihre ganze Lebenszeit und ihren Erben oder Rechtsnachfolgern auf zehn Jahre nach dem Tode der Verfasser gewährt werden.

2) Es sei derselbe auf gedruckte wie auf ungedruckte Werke zu erstrecken, nur müsse bei den ersteren der Vorbehalt des Verbietungsrechtes der Aufführung im Werke selbst (auf dem Titel u. s. w.) bestimmt ausgesprochen sein.

3) Bei Opern sei der Componist zugleich als Eigenthümer des Textes zu betrachten, und der Dichter habe sich daher wegen seiner Entschädigung an den Ersteren zu wenden. Dagegen sei der Druck und Verkauf der Textbücher den Theaterunternehmern ohne Erlaubniss des Componisten nicht zu gestatten *).

4) Die Entschädigung wegen unbefugter Aufführungen solle auf dreifache Weise verfolgt werden können, entweder dadurch, dass, wie § 2 des Gesetzentwurfes bestimmt, die ganze Casse der Direction bei Aufführung

*) Die Regierung hatte den Satz aufgestellt, Dichter wie Componist seien nur Verfolgung unbefugter Aufführungen gleich berechtigt; die erste Kammer war in Betreff dieses Punctes derselben Ansicht gewesen, wie die zweite. Dagegen hatten erste Kammer wie Regierung übereinstimmend sich dafür ausgesprochen, dass einerseits die gewöhnliche Ausgabe von Texten an die Zuhörer bei der Aufführung nicht als eine Veröffentlichung im Sinne des Bundesbeschlusses vom 22. April 1841 angesehen werden könne, und dass andererseits das Recht zu dieser Ausgabe in der Gestaltung der Aufführung mit integriren sei.

Digitized by Google

des Werkes in Beschlag genommen, oder die Herausgabe der Bruttoeinnahme *nach* der Aufführung verlangt, oder eine Bestrafung mit 20 — 500 Thalern beantragt werde, wovon $^2/_3$ dem Dichter oder Componisten, $^1/_3$ der Ortsarmencasse anheimfallen sollten.

5) Ferner sollte auch in das Gesetz der Grundsatz ausdrücklich aufgenommen werden, dass bei Uebersetzungen der Uebersetzer gleichen Rechtsschutz geniesse, jedoch die Aufführung einer anderen Uebersetzung desselben Werkes zu hindern, nicht befugt sei.

Diese Grundsätze sind im Wesentlichen von der zweiten Kammer angenommen und hiernach die Bestimmungen des Gesetzentwurfes abgeändert worden. Ausserdem fügte man noch folgende Nebenbestimmungen bei:

dass die Unterlassung des zu 2) erwähnten, dem Werke vorgedruckten Vorbehaltes dem Verfasser den Entschädigungsanspruch entziehe, sowie dass anonyme oder pseudonyme Verfasser mit diesem Vorbehalte zugleich anzugeben hätten, an wen die Theaterunternehmer sich zur Erlangung der Aufführungsgenehmigung wenden sollten;

dass der Rechtsschutz nur auf Opern, Singspiele u. dgl. sich beziehe, nicht aber auf andere, für die Bühne nicht bestimmte Compositionen, und dass jene aus etwaigen Clavierauszügen zum Behufe der Aufführung nicht ergänzt werden dürften. Hierbei beschloss die Kammer noch, dass andere musikalische Compositionen (ausser den für die Bühne bestimmten) diesen Rechtsschutz nur geniessen, so lange sie durch den Druck nicht veröffentlicht sind (gedruckte Oratorien, Symphonieen, Lieder u. s. w. sollten also ohne Weiteres öffentlich aufgeführt werden dürfen);

dass in Betreff der Operntexte alsdann, wenn bei Ueberlassung der Composition an den Theaterunternehmer des Textes nicht besonders gedacht worden, der Unternehmer zum Druck und Verkauf desselben bei seinen Aufführungen berechtigt sei;

dass bei der unter 4) erwähnten Strafbestimmung ein Strafminimum (20 Thlr.) nicht festgesetzt werde, und dass die Höhe des betreffenden Einnahmebetrages durch den Eid des Beklagten (Theaterunternehmers) in rechtliche Gewissheit zu setzen sei; dass endlich die Wahl unter den drei vorgeschlagenen Arten der Entschädigungsansprüche dem Autor freistehe.

Die Zusatzparagraphe 2^b der ersten Kammer (rücksichtlich des Falles, wo der Unternehmer ohne sein Verschulden getäuscht worden ist) wurde abgelehnt, zum Schlusse aber noch bestimmt, dass auf *wandernde Bühnen* das ganze Gesetz nur dann Anwendung leide, wenn die von denselben aufgeführten Stücke noch nicht im Drucke erschienen sind.

Bei der durch die vorstehenden Abänderungen der zweiten Kammer nöthig gewordenen anderweiten Berathung *in der ersten Kammer* erklärte sich die letztere zunächst gegen das von jener aufgestellte Prinzip, dass der Schutz auch auf nicht gedruckte Werke auszudehnen sei.

Dagegen wurde der rücksichtlich der *Zeit* des Rechtsschutzes in der zweiten Kammer beantragten Ausdehnung desselben auf die Lebenszeit des Autors, so wie auf zehn Jahre für die Erben und Rechtsnachfolger desselben nach seinem Tode beigestimmt, auch die Einschaltung wegen der Uebersetzungen genehmigt.

Die Beschränkung auf Opern, Singspiele u. dergl. blos für die Bühne berechnete Werke wurde abgelehnt, so dass hiernach z. B. Oratorien ebenfalls den fraglichen Rechtsschutz geniessen würden.

In Betreff der Operntexte wurde der zweiten Kammer beigetreten, hierbei jedoch ausgesprochen, dass dem Unternehmer der Aufführung das Recht zur Ausgabe des Textes an die Zuhörer zum Gebrauche bei der Aufführung nicht zu versagen sei *). (Also nur in den Buchhandel sollen sie nicht gebracht werden.)

Ferner blieb die erste Kammer bei ihrem Zusatze wegen der Täuschung des Unternehmers, ohne sein Verschulden, stehen und lehnte auch die Ermittelung der Höhe des Einnahmebetrages durch den Eid des Beklagten (Theaterunternehmers) ab.

Der Strafbestimmung bis zur Höhe von 500 Thaler wurde beigetreten.

Die zweite Kammer gab bei ihrer zweiten Berathung den Grundsatz, dass auch gedruckte Werke den Rechtsschutz geniessen sollen, auf, und beschränkte den letzteren auf ungedruckte; es findet daher in Betreff dieses Punctes Einverständniss beider Kammern Statt.

Dasselbe gilt von der Ermittelung der Einnahme des Unternehmers durch den Eid desselben, so wie von dem Satze, dass wandernde Bühnen nur bei gedruckten Werken den gesetzlichen Bestimmungen über den Schutz der Autorenrechte unterliegen sollen.

Dagegen beharrte sie bei der Ablehnung des in der ersten Kammer gemachten Zusatzes wegen Täuschung der Unternehmer ohne ihr Verschulden, und die erste Kammer ist ihr hierin nachträglich beigetreten.

Es ist demnach allenthalben Uebereinstimmung beider Kammern vorhanden und die demgemässe Erlassung des Gesetzes steht zu erwarten. *F.*

Recensionen.

William Sternd. Bennett: Sextett für Pianoforte, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabass. Op. 8. Leipzig, Kistner. Preis $3^1/_3$ Thlr.

Seit jenem berühmten Wettstreit zwischen Hummel, Moscheles und, irren wir nicht, Onslow ist die Verbindung des Claviers mit mehreren selbständigen Instrumenten, als dreien, höchstens vieren ziemlich aus der Mode gekommen, und von jenem Wettstreite nur das Hummel'sche Sextett, das wir für das genialste Musikstück

*) Wir vermögen diese Ansicht nicht zu theilen, sind vielmehr der Ueberzeugung, dass dieser Druck der Texte unbedingt für *Nachdruck* anzusehen ist: es ist eine zum Behufe des Gelderwerbs veranstaltete mechanische Vervielfältigung. Am Schlagendsten tritt dies bei einer sogenannten grossen, durchcomponirten Oper hervor, wo der Käufer das vollständige Opernbuch erlangt.

Digitized by Google

dieses Meisters halten, in allgemeinster Erinnerung geblieben. Indessen ist es immer, neben seinem musikalischen Werthe, ein dankbares Virtuosenstück, und verdankt sein häufiges Wiedererscheinen diesem Umstande zunächst. Bennett ist in seinen Clavierconcerten nicht auf Erfindung neuer Passagen ausgegangen, mehr auf feine Verknüpfung des Claviers mit anderen Instrumenten, und hat sein Vorbild, Mendelssohn, nicht verleugnet. Dies ist nun auch in gegenwärtigem mit vieler Sauberkeit ausgeführten Sextett (Grundtonart Fis moll, die vier üblichen Sätze enthaltend) der Fall. Es gehört zu den tüchtigen Leistungen der Gegenwart, doch haben wir eine Haupteinwendung zu machen. Soll einmal das Pianoforte als Prinzipalstimme auftreten, so ist die Eigenthümlichkeit dieses Instrumentes nicht Nebensache. Die Erfindung solcher Gänge, wodurch dem Spieler seine Aufgabe interessant wird, hat ihre eigenen Launen. Hier aber ist alles Passagenwerk aus den bekanntesten Gängen zusammengesetzt. Diese gebrochenen Accorde u. s. w. dienen nur, das Ganze der sechs Instrumente zusammenzuhalten, sind an sich uninteressant. Wie erfinderisch war S. Bach auch in dieser Hinsicht, wie viel Fleiss wendet noch jetzt bei all seinen Sonderbarkeiten Chopin darauf. Es gewährt dies zwar den grossen Vortheil, dass der Clavierspieler nicht Virtuose zu sein braucht und mehr Raum für Hervorbebung der in rein musikalischer Hinsicht bedeutsamen Momente gewinnt, aber wir meinen, dem Allzugewöhnlichen muss im Passagenwesen der Componist eben so wohl aus dem Wege gehen, als er dies im Bau der Melodie, oder bei deren harmonischer Verarbeitung thut. — Kleine ausgewählte Kreise von Musikfreunden werden sich mit diesem Sextett wohl unterhalten, für Concertgeber bietet es keine Gelegenheit zu glänzen.

Henri Litolff: Seconde Concerto-Sinfonie pour Piano et Orchestre. Op. 22. Berlin, Schlesinger. Pr. 6 Thlr.

Wieder eine neue Bezeichnung, ein neuer Titel für eine grössere Composition für Pianoforte und Orchester; sonst hatte man Concerte und Symphonieen geaondert, jetzt sollen beide Forderungen mit einem Male erfüllt sein, wie der Titel: Concerto-Sinfonie verspricht. Genau betrachtet, ist nur der Titel neu, die Sache aber dieselbe geblieben. Alle grossen Clavierconcerte seit Mozart, dem Stifter dieser Gattung, bis zur Gegenwart haben symphonischen Character. Das Pianoforte, wenn ihm auch der erste Platz eingeräumt ist, wirkt mit den übrigen Instrumenten symphonisch. Wenn wir nun den neuen Titel Concert-Symphonie erwägen, so müsste dies ungefähr so viel ausdrücken, als etwa früher der wohl zuweilen gebrauchte: concertirende Symphonie. Dies aber hat der Componist nicht gemeint. Er hat etwas Neues machen wollen, das aber eigentlich nichts Neues ist, es müsste denn der Umstand sein, dass er vier Sätze, wie in der Symphonie, nämlich auch ein Scherzo, nicht wie in den alten Concerten nur drei, geschrieben hat. Dieser äusserliche Umstand ist nicht anreichend und, da man ohnedies jetzt Concertstücke lieber in gedrängter als in erweiterter Form hat, nicht zur Nachahmung anlockend. Was die Arbeit betrifft, so zeigt sie sehr viel Talent, auch einige geniale Züge, so weit wir nach der Clavierstimme urtheilen können. Am Meisten haben uns einige eigenthümliche Passagen gefallen, welche von der bedeutenden Technik des bekanntlich als Virtuos in Berlin sehr gefeierten Componisten deutliches Zeugniss geben. Sehr piquant ist das Rondo. Im Ganzen finden wir ein heftiges, flackerndes Feuer, einen oft hervorbrechenden Ungestüm, der am Gewaltsamen Freude hat. Wir meinen, dass dies allmälig jenem Ebenmasse, dessen die Schönheit doch einmal nicht entbehren kann, Platz machen wird. Litolff wird vor allen Dingen sich Selbstbeherrschung anzueignen haben, um dauernden Erfolg von seinem bedeutenden künstlerischen Berufe zu ziehen.

Felix Mendelssohn Bartholdy: Second Grand Trio pour le Piano, Violon et Violoncelle. Op. 66. Leipzig, Breitkopf et Härtel. Prix 3 Thlr. 15 Ngr.

Wenn man nach so manchen in hin- und herschwankenden Richtungen sich ergebenden Kunstwerken zu einem gelangt, das ein unzweideutiges Gepräge der Meisterschaft in allen Einzelnheiten, wie im Ganzen an sich trägt, so ruht man gern aus, wie bei einem Menschen, der den Frieden gefunden hat und ihn über Alles verbreitet, was in seine Nähe kommt. Jedermann kennt Mendelssohn's klaren, durchsichtigen, bei aller polyphonischen Fülle aus einzelnen selbständigen Stimmen gewobenen Styl. Er braucht nur einen anscheinend kleinen Gedanken, um ihn zu etwas Bedeutendem zu gestalten. Er hat keinen strahlendeu Reichthum von buntfarbigen Motiven zu verschwendeu. Aber die Weisheit, wonach er mit dem ergriffenen verfährt, stellt ihn fester in der musikalischen Literatur, als Viele, deren an hübschen Einfällen, ja an Affect reiche Musikstücke überall die Nähte, das Flickwerk zur Schau tragen, dessen sie nicht entbehren konnten, weil die einzelnen Einfälle doch, gehe es nun, wie es wolle, verbunden sein wollen. Welche Nothbrücken werden da von einem Thema zum anderen geschlagen; wie verschieden, wenn man eine Stimme allein betrachtet, sieht ihr ganz zusammenhangloser Bau von dem fliessenden Gange, deu z. B. so eine Violoncellstimme in einem Mendelssohn'schen Trio darbietet, aus. Gleich die ersten zwei Tacte des ersten Allegro's (C moll, 4/4), welche das Piano allein auf dem tiefen C des Violoncello's rubend hat, enthalten, so wenig graudios sie auftreten, den Schlüssel zu dem ganzen Satze, und doch schützt das diesem entgegengesetzte Motiv, das sich jenem wie zufällig verknüpft, das Ganze vor Monotonie. Wiedererkenneu wird jeder an Vielem den wertheu Meister, z. B. im Andante, oder im Finale etwa au dem zweiten in Es eintretenden Thema, seine Gedanken stehen zu einander in einer gewissen Verwandtschaft, wie dies auch bei Spohr, so verschieden beide Meister sind, der Fall ist. Viel Eigenthümliches hat aber z. B. das Scherzo im Zweivierteltact. So gehe denn das Trio hin zu den Clavierspielern aller civilisirten Völker; es repräsentirt nicht die Salonmusik, sondern die deutsche Kammermusik auf eine erfreuliche und würdige Weise. *A. K.*

Digitized by Google

Nachrichten.

Leipzig. Am 4. Juli wurde im Garten des Schützenhauses unter *Lortzing's* Leitung ein grosses Instrumental- und Vocalconcert zum Andenken *Queisser's* und zum Besten seiner Hinterbliebenen von 150 Musikern und Sängern gegeben. Das Programm verkündete in drei Theilen zwölf Nummern, darunter die ganze Cmoll-Symphonie von *Beethoven*, die Ouverturen zum Freischütz, Zauberflöte, Tell, den Hochzeitsmarsch aus dem Sommernachtstraum u. s. w. Oh das Versprechen gehalten worden, kann ich nicht sagen, ich habe nur etwas Pauke und zuweilen versprengte Trompetenschreie gehört. Eine solche Zuhörermasse konnte sich freilich die kühnste Wirthsphantasie nicht einbilden, Mancher bot vergeblich sein Königreich für einen Tisch oder Stuhl, und die Musik musste von diesem summenden Menschenstrudel verschlungen werden. Sollte man die edelsten Werke der Tonkunst nicht dem sichern Concertsaal überlassen, anstatt sie unter freiem Himmel einem so traurigen Schicksale auszusetzen?

Ein zweites Concert zu demselben Zwecke folgte am 19. Juli unter *Mendelssohn's* Direction im Gewandhause, und auch hier war trotz drückender Hitze ein zahlreiches Publicum versammelt. Den Reigen eröffnete die für Leipzig neue Ouverture zu Adolph von Nassau von *Marschner*. Sie ist ein feuriges Musikstück, aber keine Einführung in die Ritterwelt. Anstatt aus dem romantischen Halbdunkel jener längstverklungenen Zeit herüberzuleuchten, glänzt sie ans der modernen Gegenwart, und noch dazu etwas franzosengeneigt, auf. Das Allegro hüpft zum grössten Theil in Galoppadenrhythmus auf und ab, und was hat der mit Thaten und Gefühlen jenes Kaisers, seiner schweren Eisenmänner, Ritterdamen und Edelfräuleins zu thun?

Herr *Kindermann*, der hier ausserordentlich beliebt ist, sang eine Arie aus *Spohr's* Faust. Er besitzt die kräftigste, volltönendste Stimme, die ich je von einem deutschen Bariton gehört. Schade, dass er sie zu sehr liebt! Die meisten Sänger glauben, erst komme die Stimme und dann der Ausdruck. Lieber wollen sie Bewunderung als Rührung erregen. Mir scheint, als neige sich auch Herr *Kindermann* zuweilen nach dieser Ansicht hin, so z. B. in dem Recitativ zu jener Arie. Hier schreibt zwar der Meister die Accente und längere oder kürzere Geltung der Noten nicht genau vor, aber die Natur der Gefühle thut es. Energische, rasche, eilende Affecte z. B. müssen auch energisch, rasch, eilend vorgetragen werden. Verweilt der Sänger auf solchen und breitet sich volltönend aus, so zeigt er, dass ihm der Klang der Stimme mehr gilt, als der naturgetreue Ausdruck der Gefühle. Fehlt es Herrn *Kindermann* etwa an der Erregungsfähigkeit der letzteren? Keineswegs. In zwei herrlichen Liedern von *Mendelssohn* und *Fr. Schubert*, die er später sang, zeigte er nicht blos Stimme, sondern auch Gefühl.

Auf die Arie folgte *Beethoven's* Sonate für Pianoforte und Violine, Op. 47, gespielt von den Herren *Mendelssohn* und *David*. So vorgetragen fing sie an mich zu heben und zu tragen, höher, immer höher, und als die Töne verklungen waren, befand ich mich im Himmel! Leider wurde ich von dort abgerufen nach — Victoria! So oft ich früher selbst mitgefochten in dieser Schlacht, immer bin ich schwer verwundet worden. Violinbogen vermögen viel, todhitzende Schwerdter können sie nicht schildern. Aus dem Gepumper der grossen Trommel fahren auch keine zischenden Kanonenkugeln in die Phantasie des Hörers, mag der einzige Artillerist dahinter noch so wüthend hervordonnern; und Ratschen zerschmettern wohl das Ohr, können aber nur von hindern verlangen, für Pelotonfeuer gehalten zu werden. Ein geistreicher Freund vermuthete, *Beethoven* habe das Schreien der Menge nach starken Effecten persifliren wollen. Wäre es so! Aber der zweite Theil dieser Symphonie ist keine Persiflage, und um seinen Zorn an dem Publicum auszulassen, hätte er sein Lieblingskind, die Symphonie, nicht misshandelt. Und am Ende: ob man Einen aus Scherz oder Ernst martert, der Schmerz ist derselbe.

Dresden. (Beschluss.) Ueber die Darstellung der Novitäten seien uns noch ein Paar Bemerkungen verstattet.

Die „Alceste" müssen wir als eine sehr gelungene bezeichnen, und es bewährte sich bei ihr einmal das Sprüchwort: „Was lange währt, wird gut!" denn schon für den December vorigen Jahres war sie zur Aufführung bestimmt, und wir sahen sie erst im Februar in Scene gehen. Frau *Schröder-Devrient*, die überhaupt in den letzten Monaten vor Beendigung ihres Contractes eine Sorgfalt, einen Fleiss auf ihre Darstellungen verwendete, wie wir ihn schon lange bei ihr nicht mehr zu bemerken gewohnt waren, spielte und sang (hier und da eine kleine Unsicherheit der Intonation nicht in Anschlag gebracht) die Titelrolle in höchst ausgezeichneter, ja geradehin vollendeter Weise. Sie documentirte mit siegender Gewalt, dass in derartigen Partieen sie noch lange, lange unübertroffen, ja unerreicht bleiben wird. Die Herren *Tichatschek* und *Dettmer* (Admet und Herkules) standen ihr durchaus würdig zur Seite, und auch von den Inhabern der übrigen Partieen dürfen wir ein lebendiges Streben nach tüchtiger Darstellung rühmend anerkennen. Es war überall der wohlthuende Eifer ersichtlich, ein ächtes Kunstwerk in würdigster Weise dem Publicum vorzuführen, und das Letztere erkannte diesen Eifer, diese Bemühungen, bei welchen auch dem Dirigenten, unserem wackeren *Reissiger* für das tüchtige Einstudiren Dank gebührt, durch lebendig kund gegebene Theilnahme an. Die Transposition des grossen Duetts zwischen Alceste und Admet um einen ganzen Ton, im Interesse der *Schröder*, war so geschickt mit dem nachfolgenden verbunden, dass sie fast unmerklich ward und den Gesammteindruck durchaus nicht beeinträchtigte.

Es schmerzt uns, über die Darstellung der „Zauberflöte" das directe Gegentheil aussprechen zu müssen; sie war eine fast durchweg verfehlte und in vielen Theilen eine des grossen Meisters, wie der hiesigen Bühne unwürdige. Wir wollen lieber ein classisches Meisterwerk gar nicht, als in so durchaus ungenügender Ausführung hören. Doch nehmen wir von diesem Urtheil vor allen Dingen die Capelle aus, welche Vortreffliches

Digitized by Google

leistete, wenn wir uns auch mit der Tempowahl *Reissiger's* nicht überall bef.eunden konnten; vielleicht lag das am Mangel ausreichender Proben, denn eine Hauptprobe war für die Schwächen dieser Besetzung ebenowohl, wie für die neue Maschinerie u. a. w. augenscheinlich nicht ausreichend, und nachdem man das Publicum Jahre lang vergeblich auf diese Oper hatte warten lassen, wäre man demselben wohl mehr Sorgfalt schuldig gewesen. Die Besetzung war äusserst mangelhaft. Fräul. *Veltheim*, die schon vor ein Paar Decennien in dieser Rolle eben nicht gerade excellirt haben soll (es kommt dabei doch auf die Höhe der Stimme allein nicht an; diese besitzt die Sängerin auch heute noch, indem sie die höchsten Töne durch die Nase herausspfeift!), war in Darstellung, Sprache und Gesang durchaus unzulänglich; denn wenn wir auch nicht verkennen, dass sie die Coloraturen in den Arien mit einer gewissen Leichtigkeit herausbrachte und den erforderlichen Stimmenumfang, wie schon bemerkt, zeigte, so fehlte doch die Kraft, die leidenschaftliche Färbung, und man konnte sich bei jedem Tacte des unbeimlichen Gefühls nicht erwehren, ob die Sängerin denn auch im Stande sein werde, die Aufgabe zu Ende zu führen, abgesehen davon, dass sie namentlich im ersten Recitative durchweg in wahrhaft ohrzerreissender Weise detonirte. — Fräul. *Thiele* reichte für die leidenschaftlichen Momente in der Partie der Pamina nicht aus, während sonst Fleiss und Streben nicht zu verkennen war, und manches Erfreuliche brachte. Dass Fräul. *Wächter* weder äusserlich noch innerlich für die Papagena befähigt sei, liess sich voraussehen, und der Erfolg hat's schlagend bewiesen; sie sang zugleich die erste Dame (im letzten Ensemble durch eine Choristin remplacirt), doch so schwankend und unrein, dass wir wiederholt die Frage hörten, wie man diese Dame in der Oper beschäftigen könne? In den Sätzen der drei Damen entsprach nur die zweite den zu stellenden Anforderungen, und die drei Genien (Choristinnen) sangen geradehin abscheulich. Wenn man erwägt, dass zweifelsohne die besten Sängerinnen aus dem Chore für diesen Zweck ausgewählt waren — das Gegentheil wäre ja eine unverzeihliche Regiesünde! —, so konnte man sich einen Begriff von der Leistungsfähigkeit unseres Chores machen (wenn man auch die natürliche Befangenheit mit in Anschlag bringt), einen Begriff, der übrigens jetzt nur zu oft bewahrheitet wird. Wo soll man auch bei der wahrhaft jämmerlichen Salarirung des Chorpersonals, die zum Sterben zu gross, zum Leben zu gering ist, tüchtige Kräfte dafür erlangen! — Herr *Dettmer* befriedigte als Sarastro, obwohl einige — jetzt, wie es scheint, leider stereotype — Intonationsfehler vorkamen; Herr *Bielesizsky* hatte auf die Partie des Tamino sichtlichen Fleiss verwendet, und es gelang ihm Einzelnes sehr gut, wie denn seine Stimme jetzt seit einiger Zeit wieder an Klang gewonnen hat; nur fasste er die ganze Partie zu sentimental, verschleppte einzelne Tempi (z. B. gleich das der ersten Arie), und war nicht characteristisch gewandt genug im Spiel, wie denn z. B. sein auf die Bühne Stürzen in der ersten Scene bei der Flucht vor der Schlange äusserst roh erschien. — Herr *Räder* zog bedauerlicherweise die Partie des Papageno noch mehr in's Possenhafte hinab, statt sie durch ein feineres Spiel dem Gesammtcharacter der Oper entsprechender zu halten, und Herr *Böhme* hat denn doch gar zu wenig Stimme (und hätte er wirklich dergleichen je besessen, so müsste sie durch die gänzlich widersinnige Verwendung bald für Tenor-, bald für hohe Bassaushilferollen natürlich schon längst ruinirt sein) für die Partie des Monostatos, die er indess durch characteristisches Spiel zu heben sich bemühte. Die übrigen Partieen dürfen wir übergehen, bis auf die beiden geharnischten Ritter (aus dem Chore), welche ihre schwierige Aufgabe sehr gut lösten.

Dass nun aber eine derartige Vorstellung, die auch in Decorationen und Maschinerieen hier und da zu wünschen übrig liess, das Publicum, das sich von vornherein sehr warm theilnehmend zeigte, gewaltig abkühlen musste, war natürlich, und es ist lediglich der trefflichen Musik zu danken, die stets wieder versöhnend wirkte, dass die Aufführung nicht in eclatanter Weise Fiasco machte. So sollte eine Hofbühne classische Meisterwerke nicht zu Gehör bringen! — Es bleibt nun noch übrig, einen Blick auf die Gastspiele zu werfen, welche das verflossene Semester uns darbot, und wir dürfen dabei kurz sein.

Wir haben der beiden Tenoristen *Damcke* und *Märtens* oben schon beiläufig gedacht. Der erste trat als „Gennaro," als „Nadori," und zweimal als „Arnold von Melchthal" auf. Eine kleine, verschleierte Stimme, mit übermässig sentimentalem Vortrage, ohne Kraft und Mark — eine gewisse Darstellungsmanier, doch ohne alle dramatische Characteristik — ein angelerntes Wesen in Gesang und Spiel, aus dem dann auch wohl hier und da eine gewisse Verständigkeit, ein Streben hervorleuchtete, die Sache möglichst gut zu machen — Beweise von Gesangesschule, die sich doch wieder ziemlich lückenhaft zeigte: das Alles eignet ihn nicht für eine grössere Bühne, während er bei ernstem und fleissigem Studium für eine kleinere Bühne genügend werden kann. Man muss allgemach dahin kommen, die Ansprüche an die ersten Tenore wie an die Spieltenore etwas herabzustimmen! Der „Nadori" war seine relativ beste Partie. — Herrn *Märtens* konnten wir nur einmal, als Olivier in den Hainonskindern, hören, und nach dieser Partie vermögen wir weder über seinen Gesang, noch über sein Spiel ein besonders günstiges Urtheil zu fällen. Keine bedeutende Stimme, keine Energie, kein durchdachtes Spiel, keine consequente Characteristik — ja, hier und da eine gewisse pomadige Nonchalance (einem fremden Publicum gegenüber!) — das empfiehlt nicht sonderlich. Doch geben wir dies nur als Resultat dieser einen Rolle; es ist möglich, dass der Gast in anderen mehr befriedigt.

Unter den gastirenden Damen erwähnen wir Fran *Schumann*. Wir haben ihrer schon oben mit ein Paar Worten gedacht, und da sie engagirt ist, werden wir hoffentlich später Gelegenheit haben, auf ihre Leistungen zurückzukommen.

Fräul. *Mathilde Hellwig* von Wien trat einmal als Marie (Regimentstochter) auf, und obwohl sie lebhaften Beifalls sich zu erfreuen hatte, fand sich die Direction zu einer Fortsetzung des Gastspieles nicht veranlasst; weshalb? das wissen die Götter! Die junge Dame, eine

Digitized by Google

gewinnende Bühnenerscheinung, mit Anmuth und Grazie und lebendigem, gewandtem Spiele (das freilich bisweilen plötzlich eine Unterbrechung erlitt — lag das vielleicht daran, dass die hier Mitwirkenden, namentlich Herr und Frau *Wächter*, auf eine höchst auffallende Weise durch Theilnahmlosigkeit ihr das Spiel erschwerten?!), schien indisponirt, und wir vermögen deshalb nicht, ein definitives Urtheil über sie als Sängerin abzugeben. Die Stimme erschien uns hier und da schwach und ungleich, die Ausbildung noch nicht durchaus vollendet, wenn auch auf solide Basis gebaut; im Vortrage war ein erfolgreiches Streben nach Characteristik nicht zu verkennen. Vielleicht hätte sich das Urtheil nach anderen Leistungen günstiger gestaltet, wenn die junge Künstlerin vollkommene Herrin über ihre jedenfalls beachtenswerthen Mittel war.

Frau *Bennett-Okolski*, Cousine des bekannten englischen Componisten *Sterndale Bennett*, machte den unglücklichen, und leider gänzlich misslungenen Versuch, als Rosine im Barbier (sie ist Contraltistin) aufzutreten, während sie noch mit dem Erlernen der deutschen Sprache beschäftigt war und seit zwei Jahren die Bühne gar nicht (vor jener Zeit auch nur überhaupt sechs Monate in Italien) betreten hatte. Ihre Stimme ist klanglos, gebrochen, aus zwei ganz verschiedenen Registern bestehend, in der Tiefe einer scharfen Bratsche, in der Höhe einer Clarinette ähnlich. Ihre Hauptstärke scheint sie in die Coloratur zu setzen, die ihr doch nicht stets gelingt; sie machte die Partie durchaus unkenntlich. Von verständigem, nicht einmal von verständlichem Dialog konnte eben so wenig die Rede sein, als von Spiel. Es war eine bedauerliche Leistung, die man freilich — neben der gesammten verfehlten Besetzung und Darstellung durch Invaliden — nur einem so geduldigen Publicum bieten konnte, und Herrn *Räder's* frischer, wenn auch hier und da etwas über die Grenze traversirender, komischer Laune (ihn nehmen wir von der Invalidenkategorie aus) war es wohl hauptsächlich zu danken, dass man das Ganze mit stoischer Resignation ertrug.

Frau *Ernst-Kaiser* (Fräul. *Kaiser?!*) von Pesth trat ebenfalls nur einmal, als Valentine in den Hugenotten auf. Ihr körperlicher Zustand, der sie überhaupt vom Auftreten vor einem fremden Publicum wenigstens hätte abhalten sollen, bedingte das wohl; doch können wir es nur bedauern, da sie äussere schöne Mittel in verständiger Anwendung entwickelte und als ein sehr beachtenswerthes Gesanges- und Darstellungstalent sich erwies, das in solider Schule gebildet Erfreuliches zu leisten verspracb, sobald die volle Herrschaft über die vorhandenen Mittel auszuüben möglich war. Wir hörten und sahen freilich nichts Geniales — die Zeit der Genialität scheint jetzt überhaupt nicht zu sein; es liess auch so manches Einzelne sich anders wünschen. Doch schon die Weichheit und Flüssigkeit der angenehmen und wohl ausreichenden Stimme, wie die Leichtigkeit in Behandlung derselben musste für sie einnehmen, zumal sie noch jugendlich und frisch erklingt.

Das Beste haben wir uns bis zuletzt aufgespart, wir meinen das Gastspiel von Fräul. *Tuczeck* aus Berlin. Einer Characteristik dieser im Soubrettenfache längst anerkannten Künstlerin bedarf es nicht, und um auf einzelne kleine Mängel einzugehen, fehlt es hier an Raum. Deshalb referiren wir nur, dass sie auch hier ihren Ruf vollkommen bewährt und reichen, wohlverdienten Beifall gefunden hat. Sie trat zweimal als Susanne im Figaro, zweimal als Prinzessin in Robert dem Teufel, zweimal als Adine im Liebestrank, dann je einmal als Amina (Nachtwandlerin), Madeleine (Postillon), Maria (Regimentstochter), Agathe (Freischütz) auf. Die letztgenannte Partie war, trotz so mancher trefflichen Einzelnheiten, ihre schwächste, weil sie durchaus ihrer künstlerischen Individualität widerstreht, und wir müssen die Wahl dieser Rolle als einen Missgriff bezeichnen. Auch die Prinzessin im Robert und die Sonnambula sprachen nicht in dem Maasse an, wie die übrigen Rollen, namentlich die Susanne und die Madeleine — ein wahres Meisterstück. Man sprach von einer Gewinnung für die hiesige Bühne. Wir glauben nicht daran, der Verhältnisse wegen; und was sollte die Künstlerin ohne einen ihrer würdigen Spieltenor uns nützen? Der Mangel eines solchen machte sich gerade bei ihren Gastdarstellungen doppelt fühlbar.

Wise.

Curiosum. (Wörtlich abgedruckt.)

Etwas!

In musicalischen Ausdrücken, Zum Geburtstage seiner geliebtesten Schwester

Maximiliane Erdmuthe,

von

Otto Carl Erdmann Reichsgrafen von *Kospoth*

den 10. Juni 1786.

Die Geigen sind gestimmt, die Bogen gestrichen und die blasenden Instrumente parat, Dir, liebste Schwester! eine Simphonie meiner besten Wünsche zu Deinem heute glücklich erlebten Geburtstage hören zu lassen:

Richtige Harmonie, reiner Satz und wol ausgesuchten Gesang spielte bishierher das *Fortepiano* Deines Lebens, wovon der *Resonanzboden* unserer Freude jederzeit Zeuge war. Ob sich gleich dann und wann einige Uebelklänge unter das *Cantabile* Deines Schicksals mischten, so hat doch immer die richtige Auflösung der *Quinte falsa* Deiner Bestimmung, und der harmonische 4stimmige Satz Deiner Zufriedenheit die Oberhand behalten —. Ich stimme heute mit allen Registern meiner Kehle, und mit *obligaten* Trompeten und Pancken ein *Te Deum laudamus* etc. an, und danke in einem *Solo* meiner *Vox humana* den über alles gütigen *Virtuosen* der grossen Bassgeige dieser Welt, für alle die erzeugte Gnade und Unterstützung, das grosse *Concert* Deines Lebens bis hierher so gut durch getrillert zu haben; keine Fehlnote war zu hören und die *Composition* davon war regelmäsig und sehr in's Gehör fallend. Noch lange müsse Deines Lebens Paucke die Stimmung halten, und kein Loch bekommen, noch lange müsse die *Californien*-Büchse Deiner Lebenskräfte die Bogenhaare Deiner Gesundheit schmieren und streichen, dass die Saiten der Haare Dei-

Digitized by Google

nes Alters ganz weiss davon werden. Noch lange mögen die Blassbälge Deiner Zufriedenheit der Orgel Deines Gemüthes Wind geben, damit nie eine Pfeife Deiner Ruhe sich verstimme, noch der Tremulant der Sorgen sich ungezogen hören lasse —. Dein ganzes Leben sei *Harmonica* — keine *cromatische* Fuge von *Contra*-Bass und *Fagott* der häusslichen Zwistigkeiten unterbreche je den hellklingenden Dudelsack Deiner Freude —. Solltest Du wieder im *Contra*punkte ein *Allegro grazioso* des Ehestandes *componiren*, so wünsche ich herzlich, dass keine *obligaten* Hörner das *Durtto staccato* Deiner *Serenate* stören mögen! Alle Uebelklänge der *Seconda quarta* Deines Schicksals mögen sich immer in die *Sexta major* des Vergnügens *resolviren* — und dann bitte ich, dass die Hauptstimme und erste *Violin* Deiner schwesterlichen Liebe nicht gegen die Bratsche meiner brüderlichen Ergebenheit pausiren möge! Das *Rondo* Deiner Freundschaft sei immer der Lieblings-Satz auf der Querpfeife meiner Zufriedenheit, und so wollen wir dann in reiner *Harmonie* wolgestimmt und gleichen Taktes die grosse Oper unseres Lebens durchpfeiffen, bis es zuletzt heiss't —: *Hier ist die letzte Pause* —!

Feuilleton.

Der Lügengeist hat die Gräfin *Rossi* plötzlich verarmen, und in London wieder zur Büboe übergehen lassen.

Am 24. Juli ist in dem weiten Raume des Hippodrome zu Paris ein grosses Musikfest von *zweitausend* Musikern *abgehalten* worden.

Die Pariser musikalische Zeitung berichtet aus Berlin: Das Theater hier ist schlechter als je. *Meyerbeer* hat sich von der Direction zurückgezogen, und wird zu Ende dieses Jahres aller Wahrscheinlichkeit nach seinen Abschied nehmen.

Eine belgische Operngesellschaft ist in London angekommen, und wird zwanzig Vorstellungeo im Drury-Lane Theater geben.

Ein Sohn des Capellmeisters *Marschner* wird nächstens im Wiener Leopoldstädter Theater debutiren.

Die Grossfürstin *Olga* hat einen Festmarsch componirt, der in die Sammlung der Cavalleriemärsche für die preussische Armee aufgenommen und in der *Schlesinger*'schen Musikhandlung in Berlin in Partitur erscheinen wird.

Der als Sänger und Gesanglehrer bereits ausgezeichnete erste Tenorist am Weimarischen Hoftheater, *Goetz*, ist nach Paris gereist, um sich bei den dortigen berühmtesten Gesanglehrern noch mehr zu vervollkommnen.

Simon Mayr soll in Bergamo ein Denkmal errichtet werden.

Der Musikverein zu Mannheim hat wieder zwei Preise für eine Ouvertüre für Streichquartett, zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Clarinetten, zwei Fagotte, zwei Hörner, zwei Trompeten und Pauken ausgesetzt. Die Preise bestehen in Ehrenkränzen. Die Compositionen sind bis Ende Septembers an den Secretär des Vereins Herrn *Schüssler* in Mannheim einzusenden.

Am 19. Juni gab *Moscheles* (der nach Leipzig als Lehrer des Pianofortespieles am dasigen Conservatorium der Musik geht) zu London im grossen Concertsaale des Hannover-Square ein Abschiedsconcert, welches die lebhafteste Theilnahme fand. *Moscheles* führte sechs Stücke von seiner Composition auf, darunter das Pianofortecoocert in G moll. Frau *Pleyel* unterstützte ihn mit ihrem Spiele, Fräul. *Clara Hunnelle* mit ihrem Gesange.

August Möser, der Violinvirtuos, hat vom Grossherzoge von Oldenburg eine goldene Dose erhalten.

In Wien starb der bekannte Liedercomponist *Anton Hackel*.

Ebendaselbst ist der Graf *Adolph Podstatzki-Liechtenstein* zum Hofmusikgrafen ernannt worden.

An der Stelle des Freiherrn v. *Fratzs* übernimmt der Hofmusik-Intendant Freiherr v. *Poissl* die Leitung des Münchener Hoftheaters.

Von dem Opéra comique zu Paris sind im Jahre 1845 überhaupt 102,000 Franken Tantième bezahlt worden.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten erschien so eben:

Händel's Judas Maccabäus.

Vollständiger Clavierauszug von Hellwig, das Arrangement anerkannt ausgezeichnet, im grossen Format. Preis 2½ Thlr. netto.

Berlin, Jägerstrasse, Nr. 42.
Breslau, Schweidnitzerstrasse, Nr. 8.

Ed. Bote & G. Bock.

Neue Verlagsartikel von Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig, welche durch Gehalt und Ausstattung das Interesse der Musikfreunde besonders in Anspruch nehmen:

Bockmühl, R. E., et J. Eichberg. *Père Fantaisie brill.* sur des Motifs de l'Opéra: Guill. Tell, p. Viol. et Vcelle avec accomp. de Piano. Op. 36. 1 Thlr. 10 Sgr.

Bott, J. J. (Erster Stipendist der Mozart-Stiftung in Frankfurt a. M.), *4 Morceaux de Salon* p. Violon et Piano (Romance — Allegretto — Andante religioso — Allegro vivace). Op. 1. 1 Thlr. 20 Sgr.

Burgmüller, Ferd., *Variationen* über „La Cachucha" für Pfte. 10 Sgr.

Krebs, C., „*Der Durstige*," Humoristisches Lied f. Bass od. Bariton m. Pfte. Op. 127. 10 Sgr.

Köchen, Fr., *Duo en forme d'une Sonate* p. Piano et Flûte. Op. 13. Nr. 2. 1 Thlr. 20 Sgr.

Leonhard, J. E. (Preiscomponist), *4 Lieder* mit Pianoforte. Op. 14. Cah. 1. 12½ Sgr.

Lindblad, A. F., *Schwedische Lieder* in deutscher Uebertragung mit Beibehaltung des Originaltextes von Dr. *A. F. Wallheim*. Heft 6. 1 Thlr.

Mayer, Ch., 24 *Airs italien* p. Pfte. Op. 84. 20 Sgr.

Raff, J., *Album lyrique* pour Pfte. Op. 17. Cah. 3. 2 Chansons. 15 Sgr.

— — dº dº Cah. 4. Scherzino et Fughetta. 20 Sgr.

Schädel, B., *4 Lieder* f. Bariton od. Alt m. Pfte. Op. 20. (Pischek gewidmet.) Nr. 3. Frühlingsglaube. 7½ Sgr. Nr. 4. Thurmwächterlied. 10 Sgr.

Digitized by Google

Schmitt, J., *Des Pianisten tägliche Fingerübungen*, bestehend in 100 Tauleiter-Uebungen in Terzen, Sexten, Decimen und der chromat. Tonleiter. (Einzelner Abdruck aus dessen Pianoforte-Schule.) 15 Sgr.

— — *Das kleine Hexameron* f. Pfte. Auswahl moderner Compositionen im leichten Style. Cah. 2. Fantaisie sur Fra Diavolo. Op. 202. 15 Sgr.

Spohr, L., „*Des Heilands letzte Stunden.*" Oratorium. Clavier-Auszug. 3 Thlr. 15 Sgr.

Täglichbeck, Th., *Sonate* p. Piano et Violon concertant. Op. 16. 1 Thlr. 20 Sgr.

Turányi, Ch. v., *4er Caprice* pour Piano. Op. 4. 15 Sgr.

Domcapellmeister **Bernard Hahn's** neueste **Kirchen-Compositionen,** über deren Gediegenheit und practische Brauchbarkeit nur **eine** Stimme der Anerkennung herrschet, sind im unterzeichneten Verlage erschienen, und vorlaufig noch zu höchst billigen Pränumerationspreisen durch alle Musikalien- und Buchhandlungen zu beziehen:

Hahn, B., *Messe* zur feierlichen Inthronisation Sr. fürstl. Gnaden des hochw. Herrn Fürstbischofs von Breslau **Melchior** Freiherrn **v. Diepenbrock** für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncell und Contrabass, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, Trompeten, Pauken und 3 Posaunen. In Auflegestimmen. ☞ Die obligaten Stellen der Blasinstrumente sind in die Orgelstimme eingetragen, wodurch die Aufführung auch von schwächer besetzten Kirchenchören leicht an bewirken ist. Pränumerationspreis 5 Thlr.

— — *Dritte Messe* für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola (4 Flöte, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, auch in der Orgelstimme enthalten), 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, 3 Posaunen (ad libitum). Orgel und Contrabass. Pränum.-Preis 2 Thlr.

— — *Vierte Messe* für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola (2 Oboen, 2 Hörner ad libitum), Orgel und Contrabass. (In Stimmen.) Subscriptionspreis 4 Thlr.

— — *Offertorium:* „Cantate domino" für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken ad libitum, Orgel und Contrabass. In Stimmen. Preis 20 Sgr.

— — *Graduale:* „Qui sedes Domine super Cherubim" für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Hörner, Orgel und Contrabass. In Stimmen. Preis 15 Sgr.

— — *Graduale:* „Diffusa est gratia." *Offertorium:* „Gloria et honore coronasti eum." Für 4 Solo- und 4 Chorstimmen. 10 Sgr.

— — *Graduale:* „Adjutor in opportunitatibus." Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel und Contrabass. *Offertorium:* „Beata dulcis memoria." Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel und Contrabass mit willkürlicher Begleitung von 2 Clarinetten (in H) und 2 Hörnern. In Stimmen. 40 Sgr.

— — *Hymnus:* „Pange Lingua" für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, Orgel und Contrabass. In Stimmen. 20 Sgr.

— — *Regina coeli* für Sopran, Alt, Tenor, Bass mit willkürlicher Orgelbegleitung. 7½ Sgr.

F. E. C. Leuckart in Breslau.

Neue Musikalien

im Verlage von **Siegel & Stoll** in Leipzig.

Banck, Carl, Erinnerung. „In der stillen Tagesfrühe," für eine Singstimme und Pianoforte. Op. 65. Preis 15 Ngr.

Bockmühl, R. E., Souvenir de Wildbad. Fantaisie sur une mélodie nationale Souabe pour le Violoncelle, av. acc. de Quatuor. Op. 49.

— — Le même avec accomp. de Piano.

— — Album de l'amateur, contenant des chants et des petites Fantaisies sur des motifs originaux pour Violoncelle et Piano. Liv. III. Op. 80. Nr. 9. 3me Thème original varié. Nr. 10. Mélancolie. Nr. 11. Fandango. Nr. 12. Pastorale.

Büchner, A. E., In die Ferne, van Kletke, für eine Singstimme und Pianoforte. Op. 1. Preis 12½ Ngr.

Buddeus, Ed., Chansons sans paroles, pour Piano. Op. 8.

Eichberg, Jul., et **R. E. Bockmühl,** Fantaisie sur les chants nationaux de Russie et de Würtemberg etc. pour Violon et Violoncelle. Op. 35.

Hennig, C., Spielmanns Lied, van Geibel, für eine Singstimme und Pianoforte. Op. 10. Preis 10 Ngr.

Mayer, Ch. (à St. Petersbourg), 4me Valse-Etude pour Pfte. Preis 12½ Ngr.

— — Nocturne, Op. 81, arr. p. Pfte à 4 mains. Preis 17½ Ngr.

— — 5me Valse-Etude. Op. 85, arr. p. Pfte à 4 m. Pr. 20 Ngr.

Sammlung von Potpourris aus beliebten Opern, für Pfte an 4 Händen mit Fingersatz.

Nr. 1. Die Haimonskinder, van Balfe.
- 2. Die Regimentstochter, von Donizetti.
- 3. Undine, von Lortzing.
- 4. Norma, von Bellini.
- 5. Romeo und Julie, von demselben.
- 6. Die Stumme von Portici, von Auber.

Spohr, L., Concert-Ouverture, Op. 126, arr. pour Pfte à 2 mains. Preis 15 Ngr.

In demselben Verlage erschienen ferner noch in diesem Jahre:

Bockmühl, R. E., Fantaisie brillante et dramatique sur des motifs de l'Opéra: Norma, de Bellini, pour Violoncelle, avec acc. d'Orchestre ou de Piano. Op. 34.

Eichberg, Jul., Etudes pour le Violon, avec acc. d'un second Violon ad libitum, contenant les principaux coups d'archets et autres difficultés d'après la méthode du conservatoire royale de Musique à Bruxelles. Op. 7. Cah. 1 — 4.

— — Quatre mélodies caractéristiques pour le Violon, avec acc. de Piano. Op. 8. Nr. 1 — 2.

Mayer, Ch., 4me Valse-Etude, arr. p. Pfte à 4 mains.

Ferner in Commission:

Helfer, A., Zeitgemässe Tempelklänge der Orgel. Tonsätze aller Formen, an einer neuen Richtung des Orgelspieles beim Gottesdienste. Heft 1 — 2. à 8 Ngr. nettn.

— — Erinnerungen aus classischen Kirchen- und anderen Tonwerken. Eine Sammlung der beliebtesten Tonsätze aus Oratorien, Messen u. s. w. zu Vorträgen beim öffentlichen Gottesdienste für die Orgel, wie für häusliche Unterhaltung am Pfte, leicht eingerichtet, in 4 Heften. à 12 Ngr. nettn.

Bei **Friedrich Kistner** in Leipzig ist so eben erschienen:

Caracoli.
Volksklänge aus Italien.

Für eine Singstimme mit Pianoforte,
(*mit italienischem und deutschem Texte*)
bearbeitet
von
Carl Banck.
Op. 69. Heft 1, 2 à 25 Ngr.

Wir haben eine neue Gattung grosser

tafelförmiger Pianofortes
mit englischem Mechanismus

gebaut und an eben die ersten derselben in unserem Magazin aufgestellt. Diese Pianofortes, zu deren Ansicht und Prüfung wir hierdurch einladen, empfehlen wir besonders für alle Fälle, in welchen, bei der Absicht, ein volltönendes Instrument von guter Spielart anzuschaffen, doch wegen Mangel an Raum ein Flügel nicht beliebt wird. Man wird dieselben in Ton und Anschlag gutes Stutzflügeln eher vor- als nachstehend finden.

Leipzig, den 23. Juli 1846.

Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten August. **Nr. 31.** 1846.

Inhalt: Cousin, der französische Ex-Minister, über Musik. — *Nachrichten:* Aus Hamburg. (Beschluss.) Aus Berlin. Ueber die Musik in Paris. — *Miscellen.* — *Recensionen.* — *Bemerkungen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Cousin, der französische Ex-Minister, über Musik.

Herr *Cousin* hat in der Revue des deux mondes eine Rangordnung der Künste aufgestellt, und der Musik den letzten Platz angewiesen. Das dürfte einen Tonkünstler wohl ein wenig verdriessen. Minister ist Jener nicht mehr, aber Philosoph wird er noch sein wollen. Versuchen wir, letzterem etwas anzuhängen, oder vielmehr etwas wegzunehmen, und zwar, was Philosophen sehr kränkt, und ausserdem alle anderen Menschen, nämlich — die Wahrheit und Unfehlbarkeit.

„Das grosse Gesetz in den Künsten ist der Ausdruck. Auf diese Weise ist der Gegenstand" — soll heissen Zweck — „nicht das Vergnügen; der höhere oder geringere Genuss, den eine Kunst verschafft, kann nicht der Maassstab ihres Werthes sein. Dieser Maassstab ist kein anderer als der Ausdruck; da nun aber eben der Ausdruck der höchste Zweck ist, so muss die Kunst, die sich diesem am Meisten nähert, die erste unter den Künsten sein."

Und das sei die Poesie.

Wer hat Herrn *Cousin* gesagt, der *Ausdruck* sei der höchste Zweck der Kunst? Die Kunst ist da, um Eindruck auf den Menschen zu machen. Das bewirkt sie durch den Ausdruck. Folglich ist dieser *Mittel* und nicht Zweck.

Ein Mittel kann nicht den Maassstab des Werthes einer Kunst geben, sondern das, was durch das Mittel erreicht wird, der Eindruck, und zwar der Eindruck, der Genuss bereitet, denn um unangenehmer Eindrücke willen sucht Niemand die Kunst auf. Der höhere oder geringere Grad des angenehmen Eindrucks, des Vergnügens, Genusses gähe daher allerdings einen Maassstab des Werthes ab, wenn man darthun könnte, dass die eine Kunst absolut höhere und edlere Genüsse hervorzubringen vermöge als die andere. Aber wie will man das bewerkstelligen! Vor allen Dingen müsste man zum Wettstreit einladen von jeder Kunst ihre höchsten und schönsten Productionen, denn das miserabelste Gedicht kann doch nicht besser sein, weil es zur Poesie, als die beste Symphonie, weil sie zur Musik gehört?. Nun müsste man sehen, welcher Kunst angehörige Werke die grösste Mächtigkeit schönerer Eindrücke entwickelten; diese wäre die erste. So beobachtete man weiter, und je nach den abnehmenden Graden dieser Eindrücke würde die Rangordnung zu bestimmen sein.

Wer aber soll über diese Grade entscheiden?

Erstens kein Künstler. Denn wo fände sich wohl einer, der von einer anderen als *seiner* Kunst mächtigere Eindrücke und höhere Genüsse empfangen könnte? Wird *Rafael* dem schönen Bildwerke eine geringere Wirkungskraft zusprechen lassen, als dem schönen Dichtwerke? Wird *Mozart* weniger Genuss empfinden beim Anhören einer schönen Musik, als beim Anschauen eines schönen Gemäldes? Und so fort.

Zweitens darf überhaupt Niemand darüber entscheiden, denn welcher Mensch trüge *gleiche* Empfänginss-, Verständniss- und Genussfähigkeit für *alle* Künste in sich? „Jeder Mensch" — sagt *Herder* — „hat *seine* Einbildungskraft, wie er ein eigener Mensch ist; bei diesem sind die Töne mächtig, bei jenem Farbe, Gestalt, Wort, Handlung."

So ist es. Und je nachdem das Eine oder Andere in dem Menschen mächtig ist, als Gebender (Künstler) oder Empfangender (Hörer, Beschauer), wird sich die Macht dieser oder jener Kunst erweisen.

Herr *Cousin* z. B. gibt der Poesie den ersten Rang, wahrscheinlich, weil er für sie die meiste Verständniss- und Genussfähigkeit in sich trägt. Er wird aber *Mendelssohn Bartholdy* nimmer überreden, die Poesie bringe tiefere Eindrücke und Genüsse hervor als die Musik.

Kurz: in jeder Kunst kann die höchste Wirkung und der höchste Genuss empfunden werden, von der rechten Empfänglichkeit, und es gibt daher objectiv keine erste, zweite und letzte, subjectiv aber für jeden eine andere Rangordnung.

So unhaltbar wie Herrn *Cousin's* Gründe für den Werth der Künste, sind viele seiner im Verlaufe der Abhandlung entwickelten Ansichten über Musik. Z. B. „Wir Neueren sind nicht so empfänglich für das Schöne, als die Alten es gewesen."

So hätten *Goethe, Rafael, Canova, Mozart* weniger Empfänglichkeit dafür gehabt als *Euripides, Apelles, Phidias, Amphion?*

Vielleicht hat das Volk der alten Griechen das Schöne lebhafter empfunden als die neuere Menschheit, vielleicht auch nicht. Wenn die äussere Theilnahme entscheidet, so werden die Alten nicht häufiger zu ihren Kunstwerken geströmt sein als die Neueren. Wenn es aber auf die innere Theilnahme ankommt, mag das Alterthum seine Kunstgenusshenchler gehabt haben wie die moderne Welt.

Digitized by Google

Ich kann mir überhaupt von der höheren Bildung jener alten Zeit, die so Viele anpreisen, keine rechte Vorstellung machen. Welche religiösen Dummheiten und Täuschungen sie sich hat aufbürden lassen, durch plump betrügerische Orakel, Wahrsagungen aus den Eingeweiden der Thiere u. s. w. ist bekannt. Und hat sie nicht einen Tonkünstler verbannt, weil er es gewagt, der Lyra eine Saite mehr hinzuzufügen? Und hat sie nicht heute ihre Erdengötter in den Himmel erhoben und morgen in den Staub getreten? Und hat sie nicht einen ganzen Himmel mit falschen Göttern bevölkert, die vor der Bildung der späteren Zeit in Nichts zerflossen?

Von der Musik sagt er unter Anderem auch: „Deshalb muss man nicht glauben, dass die Grösse der Wirkungen (hier fällt ihm endlich ein, dass die Künste eine *Wirkung* bezwecken) sehr complicirte Mittel voraussetzt: nein, *je weniger geräuschvoll die Musik ist, je mehr dringt sie zur Seele.*“

Welcher abgeschmackte, nachgebetete Gemeinplatz! Was versteht Herr *Cousin* unter geräuschvoller Musik? Starke Instrumentenmassen? Dann müsste „Blühe liebes Veilchen“ auf dem Pianoforte begleitet tiefer in die Seele dringen, als *Händel's* Halleluja?!

Versteht er aber unter geräuschvoll etwa verwirrte, unfassbare Klänge, so können die von wenigen Instrumenten eben so hervorgebracht werden, wie im Gegentheile sehr klare von sehr vielen Instrumenten.

„Gebt dem *Pergolese* einige Noten, gebt ihm besonders einige reine, liebliche Stimmen, und er versetzt euch in den Himmel, er versetzt euch in unaussprechliche Träumereien.“

Mag sein. Haben solche Wirkungen aber *Mozart, Beethoven* nicht hervorgebracht, weil sie *mehr* als einige Noten und *mehr* als einige Singstimmen, weil sie grosse Massen von Instrumenten oft verwendet?

„Die eigenthümliche Macht der Musik besteht darin, der Einbildungskraft eine Laufbahn ohne Grenzen zu eröffnen.“

Es gibt viele herrliche Musikstücke, die uns in einen ganz bestimmten und recht engen Kreis von Vorstellungen und Gefühlen bannen und also unsere Einbildungskraft nichts weniger als in's Unbegrenzte treiben. Von der Art sind die allermeisten Schilderungen bestimmter Charactere, Situationen und Gefühle in den Opern, Oratorien, dem Liede u. s. w. Von der Art sind selbst viele Musikstücke in der reinen Instrumentalmusik, der Trauermarsch in *Beethoven's* Sinfonia eroica z. B.

Weiter soll ihre eigenthümliche Macht darin bestehen, sich mit einer erstaunenswürdigen Schmiegsamkeit in die *Neigungen* eines Jeden zu versetzen, bei dem Tone der einfachsten Melodie *unsere gewohnten Gefühle*, unsere *Lieblingsneigungen* zu *reizen* oder — *einzuschläfern*.

Angenommen, mein *gewohntes Gefühl* sei *Melancholie*. So wird sie bei dem Tone der einfachsten Melodie, gleichviel welche Art von Ausdruck sich darin kund gebe, *entweder* noch peinlicher für mich aufgereizt *oder* aber eingeschläfert? Welches nun von beiden? Das Einschläfern könnte ich mir gefallen lassen, die Musik befreite mich dann während der Zeit ihres Ertönens von einem quälenden Zustande. Aber das Aufreizen und Steigern durch dieselbe? Dann wäre ich, sie aufsuchend, ein Selbstpeiniger. Wenn ich nicht ganz schwachsinnig wäre, müsste ich sie gewiss fliehen, denn des Menschen erste Pflicht ist, sich peinlichen Zuständen zu entziehen und angenehme an ihre Stelle zu setzen.

Sie soll unsere *Lieblingsneigungen* reizen oder einschläfern?

Sie würde demnach den Wollüstling entweder noch wollüstiger machen, oder seine Begierden einschläfern. Thäte sie das Letztere, so könnte man sie dulden, thäte sie das Erstere, so müsste sie von Polizei wegen verboten werden. Oder meint Herr *Cousin*, sie reize die gewohnten angenehmen Gefühle, und schläfere die bösen ein? Er hat das nicht gesagt. Er lässt uns zwischen Entweder und Oder die Wahl, und wie wir wählen, wir wählen falsch. Denn *weder* thut die Musik das eine *noch* das andere, oder soll es wenigstens nicht thun. Die Kunst ist überall keine Dienerin unseres gewohnten Daseins, sondern eine Gebieterin darüber. Dadurch eben ist sie Kunst; dadurch eben unterscheidet sie sich von dem gewöhnlichen Leben und Treiben, dass sie uns aus diesem heraus und in ein vorgespiegeltes höheres, schöneres, idealeres versetzt. Dringt in ihr vorgespiegeltes unser gewohntes reales ein, so ist sie eine ohnmächtige Kunst, versteht ihre Aufgabe nicht, und mag lieber schweigen.

„Wie sie erscheint,“ sagt *Herder*, Metakritik, S. 122, „gebietet nicht *unser* Geist, sondern der Geist des Dichters, des Künstlers“; welcher ächte Dichter und Künstler aber möchte sein Leben und seine Kräfte dazu verwenden, unsere Lieblingsneigungen, worunter so viele böse, zu hätscheln, oder gar noch ärger aufzustacheln?

„Die ausgezeichnetste Kunst, diejenige, welche alle anderen übertrifft, weil sie ohne Vergleich die ausdrucksvollste ist, ist die Dichtkunst.“

Wie oft hört man Dichter ausrufen: Nicht vermag ich mit Worten auszudrücken, was ich fühle! Und fängt die Ausdruckskraft der Musik nicht da erst recht an, wo die des Wortes, der Poesie aufhört?

„Denkt daran, welche Welt von Bildern, Gefühlen, Gedanken, deutlich und verwirrt zugleich, dies einzige Wort in Euch erregt: „Vaterland!“ und dies andere kurze und unermessliche Wort: „Gott.“ Gibt es Klareres und zugleich Tieferes und Unermesslicheres? Sagt dem Architekten, dem Bildhauer, dem Maler, dem Musiker selbst, er solle so mit einem einzigen Schlage alle Gewalten der Natur und der Seele hervorrufen, sie können es nicht, und dadurch erkennen sie die Ueberlegenheit des Wortes und der Poesie an.“

Dieser Satz klingt von versehiedenen Seiten betrachtet so seltsam, dass ich lange nachgeforscht habe, ob nicht ein anderer Sinn dahinter liege.

Man denke sich einen Concertsaal mit dem ausgesuchtesten, gebildetsten, feinfühlendsten, erregbarsten Publicum angefüllt. Jetzt tritt etwa ein Declamator hervor, stellt sich würdevoll vor das harrende Publicum. Allgemeine Erwartung — Stille. — Plötzlich ruft er in den Saal hinein:

Vaterland!

und tritt gravitätisch wieder ab.

Digitized by Google

Und nun regte sich in den Anwesenden eine Welt von Bildern, Gefühlen, Gedanken, deutlich und verwirrt zugleich? Nichts Anderes wird dieses Wort bewirken, als unmässiges Gelächter. Vielleicht aber hat die Masse keinen Sinn für *das* Wort. Der Declamator versucht es mit einem anderen. Er tritt noch einmal hervor, und spricht mit erhöhterer Stimme das andere kurze Wort aus: *Gott!*

Es gibt in der That nichts Klareres, Tieferes und Unermesslicheres, als dieses Wort; wird sich nun jene versprochene Welt von Bildern, Gefühlen, Gedanken, *deutlich* und *verwirrt* zugleich in den Zuhörern regen und bewegen? Nichts davon wird sich regen, auch kein Gelächter wird losbrechen, tiefe, mitleidvolle Stille wird eintreten, denn Alle werden glauben, der Declamator sei übergeschnappt. —

Herr *Cousin* sagt ganz ausdrücklich „dies einzige Wort: Vaterland, Gott.“ Er meint, die versprochene Wirkung müsse hervorkommen, so ganz nackt und isolirt hingestellt, gleichviel unter welchen Umständen, gleichviel von wem ausgesprochen, gleichviel gegen wen. Wenn das aber wahr wäre, so wäre ja jedes einzeln ausgesprochene bedeutende Wort *ein Gedicht*, und Jeder der es ausspräche, wäre ja *ein Dichter?*

Das, was der Dichter mit einem solchen einzigen Worte soll bewirken können, was aber nur ein Hirngespinnst Herrn *Cousin's* ist, das soll ihm nun der Architect, Bildhauer, der Maler, Musiker *mit einem einzigen Schlage nachmachen!*

Wer kann mir sagen, was Herr *Cousin* mit diesem einzigen Schlage des Architecten, Bildhauers, Malers, Musikers eigentlich meint?

Weil aber der Architect, der Bildhauer, Maler, Musiker mit einem einzigen Schlage nicht machen kann, was — der Dichter mit einem einzigen Worte, nackt und isolirt hingestellt, *auch nicht kann, darum* steht die Poesie allen anderen Künsten voran!

Endlich: „Welche Poesie! ruft man aus beim Anblick eines Gemäldes, einer edlen Melodie, einer ausdrucksvollen, dem Leben ähnlichen Statue. Dies ist keine willkürliche Vergleichung, es ist ein natürliches Urtheil, welches aus der Poesie den Typus der Vollkommenheit aller Künste macht, diejenige Kunst, welche alle übrigen versteht, nach der alle streben, und die keine erreichen kann.“

Herr *Cousin* erlaube zu bemerken, dass man sagt: Welch ein *Maler* ist dieser *Homer!* welcher *Wohlklang*, welche *Musik* in diesem Gedicht!

Wenn „welche Poesie!“ beim Anhören einer Melodie keine willkürliche Vergleichung ist, ist dann: „welche Musik des Wortes“ eine?

Was hat Herr *Cousin* mit seinem Aufsatze bewiesen?

Dass er die Poesie allein vorzieht, weil er von ihr allein etwas versteht, von den anderen Künsten aber nichts. Dass er diese seine individuelle Kenntniss und Empfänglichkeit als ein absolutes Gesetz genommen und danach den Werth der Künste bestimmt hat, woraus hervorgeht, dass Herrn *Cousin's* Philosophie, Philosophie genommen als Ergründerin des wahren Wesens der Dinge, eine ausserordentlich schwache ist, und dass, wenn er niemals besser, als in diesem Aufsatze philosophirt hat, er zu seinem Ruhme auf sehr billige Art gekommen.

Nachrichten.

Hamburg. (Beschluss.) Die Concertsaison war dieses Mal sehr gesegnet, d. h. der Anzahl nach, der pecuniäre Ertrag war hingegen mit Ausnahme einiger weniger nur gering, und fast alle, selbst die im Theater veranstalteten, wo das Entrée bedeutend billiger sich stellt, nur schwach besucht. Der grossen Masse wegen kann ich hier keine detaillirte Besprechung der einzelnen Concerte geben und mögen statt dessen einige hinzugefügte Bemerkungen über das Wesentlichste derselben hier genügen. Die philharmonischen Concerte, das zweite, dritte und vierte, brachten von *Beethoven* die dritte, fünfte und achte Symphonie, Zauberflöte- und Oberon-Ouverture, und eine von *Bennett:* Die Najaden. Die Ausführungen liessen sämmtlich viel zu wünschen übrig, nicht allein in Bezug auf Auffassung, sondern sogar hinsichtlich des Technischen und der allernothwendigsten Präcisiou. Daher fallen auch neue Sachen, wenn solche einmal als grosse Ausnahme gewählt werden, in der Regel durch, das beisst sie werden kalt aufgenommen, weil das Verständniss für dieselben wegen der mangelhaften Ausführung dem Hörer nicht aufgeben kann, und sodann für immer bei Seite gelegt. *Bennett's* Ouverture ist übrigens eine sehr interessante und mit Gewandtheit instrumentirte Composition, die aber durch einen etwas gekürzten Schluss in der Totalwirkung sehr gewinnen würde. Viel Theilnahme erregte im dritten philharmonischen Concert das Violinconcert von *Mendelssohn*, vom Concertmeister *Beer* vorgetragen. Die Ausführung war freilich nicht völlig gelungen, die Passagen übereilt und unklar, wie denn überhaupt Herr *Beer* den jetzigen Anforderungen an einen Virtuosen durchaus nicht zu genügen vermag; aber dennoch muss man ihm für die Wahl dankbar sein, da dadurch den vielen Verehrern *Mendelssohn's* doch die Gelegenheit wurde, diese treffliche Composition vollständig zu hören. — Ueber Herrn *Bott*, Schüler von *Spohr*, der im ersten, und Herrn *Charles Mayer*, der im letzten Concerte mitwirkte, weiter unten. — Capellmeister *Krebs* veranstaltete am 30. Januar ein grosses Concert unter Mitwirkung von 80 Sängern und einem Orchesterpersonale von 130 Personen, dessen Hauptnummer „Die Wüste“ von *Félicien David* war. Ueber das Werk selbst ist in diesen Blättern schon so vielfaltig geurtheilt und dasselbe jetzt allgemein so bekannt, dass jedes weitere Wort über dasselbe fast überflüssig erscheinen möchte. So wenig man diese Composition auch für ein Meisterwerk ausgeben und derselben den Vorzug der Originalität in der Erfindung zugestehen kann, so ist das Ganze doch durch seine Natürlichkeit und Anspruchslosigkeit sehr anziehend und ist zweifelsohne in der französischen Musikliteratur eine sehr merkwürdige Erscheinung. Die Ausführung war hier eine vortrefflich gelungene und

Digitized by Google

brachte dem Concertgeber Ehre und Geld. Herr *Wurda* sang die beiden Tenorsolo hinreissend schön. Das Gehet des Muezzim wurde aber unbegreiflicher Weise ausgelassen. Mad. *Cornet* excellirte auch in diesem Concerte mit einer Arie aus Ludovic von *Halevy*. *Beethoven's* „Schlachtgemälde" machte den Beschluss des Concerts, wurde aber nur schlecht ausgeführt. Die beifällige Aufnahme der Symphonie-Ode veranlasste eine zweimalige Wiederholung derselben im Theater, die aber weniger gelungen waren und auch weit geringere Theilnahme erregten. — Zum Benefiz des Musikdirectors der Singacademie, Herrn *Grund*, führte diese „Idomeneus" von *Mozart* aus, und wurde diese Aufführung ebenfalls zum Besten eines anderen sehr achtungswerthen Zweckes wiederholt. Einige Chöre gingen trefflich zusammen, bei der ersten Aufführung kam aber ein Versehen vor, so dass der Director in Verzweiflung vom Dirigirpulte lief und das Orchester umwarf. — Herr Concertmeister *Beer* veranstaltete diesen Winter zwei eigene Soirées mit seinen beiden Töchtern — anderweitige beabsichtigte kamen nicht zu Stande — und sangen seine Töchter auch zwei Mal in den philharmonischen Concerten, so wie in einem geistlichen Concerte in der Kirche, worin *Hiller's* Oratorium: „Die Zerstörung Jerusalems" im Ganzen recht brav ausgeführt ward. Die beiden jungen Damen haben sehr hübsche Sopranstimmen und leisten im Concertgesange im kleineren Genre recht Interessantes. Mit Orchesterbegleitung sind die Stimmen etwas zu schwach und scheinen sie überhaupt weniger gewohnt zu sein mit Orchester zu singen. Besonders trefflich führen die beiden Schwestern italienische Duette und dergleichen aus. Das Solospiel des Concertmeisters ist, wie schon oben bemerkt, jetzt nicht mehr bedeutend. — Ein grosses Concert, „Nordischer Zapfenstreich" benannt, worin sämmtliche Musikchöre vom Bürgermilitär „Märsche" ausführten, hat weiter keinen Anspruch auf Kunstwerth. Die übrigen Zugaben waren ebenfalls von keiner Bedeutung. — Das am Charfreitage im Theater veranstaltete Concert war nach seiner Auswahl sehr anziehend, wenn gleich die Ausführung im Allgemeinen nur äusserst schwach war. Es wurde nämlich *Pergolese's* berühmtes „Stabat mater" nach *Lvoff's* Bearbeitung, und „Christus am Oelberg" von *Beethoven* ausgeführt. — Noch ist an von Einheimischen veranstalteten Concerten zu erwähnen das vom Pianisten *A. Behrens* — der keine Fortschritte gemacht hat —; und das vom 12jährigen Violinisten *L. Simonssen*, Schüler des Concertmeisters *Lindenau*, der sich eben so talentvoll zeigte, wie sein ganzes Spiel seinem Lehrer zu grosser Ehre gereicht. Sodann gab der Musikdirector *Berens* sein alljährliches Concert, worin sein Sohn ein für die Zukunft recht viel versprechendes Compositionstalent verrieth, was sich neuerdings auch durch den Versuch mit einer Symphonie bestätigte. — Von fremden Künstlern waren hier anwesend: erstens der Pianist *Rubinstein* aus Moskau, der am 16. Januar im Theater Concert gab, eine brillante Fertigkeit zeigte, aber sonst keinen Eindruck hinterliess; zweitens der Violinist Herr *Bott*, der sowohl im philharmonischen Concert, wie später im Theater viele Theilnahme fand. Fehlt demselben auch noch die höhere künstlerische Selbständigkeit und der eigentliche Schliff, so sind seine Leistungen doch sehr achtungswerth und zeigen durchweg den vortrefflichen Schüler von Meister *Spohr*. Auch gab die Violoncellistin Dem. *Cristiani* einige Concerte im Thaliatheater, die nur getheilten Beifall fanden. Für eine Dame, als Dilettantin, ist ihr Spiel recht niedlich, als reisende Concertistin aber doch nicht bedeutend genug, um Aufmerksamkeit zu erregen. Grosses Aufsehen machte hingegen hier der Pianist Herr *Charles Mayer* aus Petersburg, der zuerst im philharmonischen Concerte auftrat, sodann ein eigenes Concert im Theater gab und in mehreren anderen Concerten mitwirkte. Auch gab derselbe eine grosse Privatsoirée im Saale des Hôtels Victoria, vor einem eingeladenen Auditorium, worin er ein neues Pianofortecoucert mit grossem Orchester zur Aufführung brachte und die Fantasie mit Chor von *Beethoven* ausführte. Die Chorstimmen waren von sechszehn Solosängern und Sängerinnen übernommen und wurden in hoher Vollkommenheit vorgetragen. Ausserdem wurde auch das erste Allegro aus einer Symphonie in C-moll von *Eduard Marxsen* ausgeführt, welches sich durch imposante Grossartigkeit auszeichnet, und Herr *Tichatschek* sang *Beethoven's* „Adelaïde" mit der Orchesterbegleitung von *E. Marxsen*. — Herr *Charles Mayer* gehört als Virtuose unter die ersten Meister seines Instrumentes. Aus der soliden Schule *Field's* hervorgegangen, sucht er die Vorzüge der neueren Technik, welche besonders in der Vollgriffigkeit und der orchestermässigen Behandlung des Pianoforte bestehen, mit der früheren Art des Pianospielens zu verbinden, d. h. mit jener Art, wo man das Piano noch „spielte" und nicht „schlug," wie die Mehrzahl der modernen Clavierhelden. *Mayer's* Technik ist vollkommen ausgebildet: die grösstmögliche Reinheit, Sicherheit und Klarheit in den schwierigsten Gängen und Passagen, wie sie nur jetzt ersonnen werden; dabei bleibt sein Anschlag stets schön und singend und ist sein Vortrag eben so geistreich als feurig. Ein besonderer Vorzug dieses Künstlers ist auch sein strenges Tacthalten, wie er sich denn überhaupt fern hält von jener modernen krankhaften Sentimentalität, wodurch im Grunde eigentlich so viele Virtuosen nur ihre geistige Armuth verdecken wollen. Wer übrigens *Charles Mayer* als Künstler recht kennen lernen will, der muss ihn in seinen Concerten eigener Composition hören, worin er auch als Componist sich als einer der begabtesten und tüchtigsten seines Instrumentes bewährt. Vor einigen Tagen ist Herr *Ch. Mayer* vom Könige von Dänemark zum Hofpianisten ernannt worden. Augenblicklich verweilt er noch hier in Hamburg, wo er auch vor Kurzem Bürger geworden ist, obgleich es vor der Hand sehr ungewiss sein möchte, ob er späterhin sein Domicil hier nehmen wird. — Der jetzt so hochgefeierte und hier so oft sehnlichst erwartete Violinvirtuose Herr *H. Vieuxtemps* langte hier auf seiner Durchreise von Petersburg nach London am 10. Mai an und gab des anderen Tages ein Concert im Stadttheater, worin er ein solches Furore machte, dass er *nolens volens* seine Weiterreise, wozu er die Karten zum Dampfschiff nach London schon gelöst hatte, um einige Tage aufschieben musste. Den Zwischentag benutzte er zu einem Ausfluge nach dem durch die Eisenbahn jetzt so nah

Digitized by Google

gelegenen Kiel, woselbst er auch ein Concert gab. Die Leistungen dieses eminenten Künstlers, der als Virtuos wie als Componist seines Instrumentes unstreitig einen der ersten, wenn nicht den allerersten Platz einnimmt, sind bekannt und noch erst vor Kurzem von Berlin aus von Herrn *Truhn* trefflich gewürdigt. *Vieuxtemps* fand bei allen wirklichen Kunstverständigen hier vollkommene Anerkennung. Uebrigens hatte man auch bei diesem Künstler wiederum recht Gelegenheit zu beobachten, wie das eigentliche Hohe und Vollendete in der Kunst den Meisten so fern liegt, dass sie es nicht zu fassen vermögen, und deshalb entweder ungerührt daran vorübergehen oder Versuche machen, es zu sich herabzuziehen! — In derselben Woche gab auch Herr *Nehrlich*, Director eines Gesanginstitutes in Berlin, mit acht seiner Eleven ein Concert, und ebenfalls der Musikdirector, Hofcomponist und Ritter *Müller* aus Berlin. Beide Concerte waren unheimlich leer. Ersterer zeigte übrigens ein sehr achtungswerthes Kunststreben, das alle Anerkennung verdient, wie denn seine grosse Gesangschule ebenfalls den mit seiner Sache gründlich vertrauten Mann nicht verkennen lässt. — Herrn *Müller's* Leistungen als Componist wie als Dirigent bewegen sich in dem bescheidenen Kreise des sehr Gewöhnlichen. — Herr *Herrmann*, der frühere Geschäftsbegleiter *Lisst's*, dessen Leipzig sich wohl erinnert, concertirte ebenfalls ohne Erfolg. — Nächste Woche wird die schwedische Nachtigall, *Jenny Lind*, hier erwartet und vorläufig sechs Gastrollen singen bei doppelt erhöhten Preisen. — In diesem Augenblick gastirt Mad. *Gundy-Reuther* vom Frankfurter Theater allhier und macht durch die ausserordentliche Schönheit ihrer Stimme Aufsehen. Ihr Gemahl sieht sich wegen Heiserkeit noch verhindert aufzutreten. — Zu nächstem Jahre wird ein grossartiges Sängerfest der Liedertafeln Deutschlands in Lübeck vorbereitet, welches in gleicher Weise abgehalten werden soll, wie das vorjährige in Würzburg und wo man gegen 1500 Sänger zu vereinigen hofft. — —*r.*

Berlin. Junibericht. Die Ferien des Opernpersonals waren noch vor dem 1. Juni zu Ende, denn schon am 29. Mai begannen die Vorstellungen der königlichen Oper nach ihrer vierwöchentlichen Relâche, und zwar mit den Krondiamanten von *Auber*. Da die Königin Maria da Gloria von Portugal so eben (nach französischen Zeitungen) ihren „grossen Brasilianer" an einen Pariser Banquier für drei Millionen Francs verpfändet hat, erhalten diese königlich Portugiesischen „Les diamants de la couronne" des Herrn *Auber* ein ganz neues historisches Relief. Also mit einer französischen Oper begannen die deutschen Opernvorstellungen wieder, nachdem sie vor den Ferien mit einer dito französischen (La fille du regiment) geschlossen. Nach den Krondiamanten kam Elisire d'amore, also eine italienische Oper, dann aber endlich eine deutsche, ein wirklicher Edelstein vom allerersten Range und von unschätzbarem Werthe; ein Kunstdiamant, mehr werth als alle Krondiamanten der Welt: — *Mozart's* Figaro. Alle übrigen Opern *Mozart's* kann ich mir allenfalls von anderen Componisten und anständig componirt denken, selbst den Don Juan; aber den Figaro von gar keinem Deutschen ausser *Mozart*; höchstens von *Rossini*, dem genialsten Italiener dieses halben Jahrhunderts.

Im Liebestrank und im Figaro trat eine junge, hübsche und musikalische Sängerin aus Wien, Fräul. *Mathilde Hellwig*, als Adina und Page Cherubim mit glücklichem Erfolge auf. Fräul. *Hellwig* besitzt einen umfangreichen, wohllautenden Mezzosopran, sichere Intonation und deutliche Pronuciation der Worte. Für die Schule der Geläufigkeit und die feinere Ausbildung der Mezzavoce im Register der Kopfstimme bleibt der jugendlichen und talentvollen Künstlerin indess noch Manches zu thun übrig, während das Spiel schon jetzt recht degagirt und graziös zu nennen ist. Die Vorstellung von Figaro's Hochzeit war übrigens im Ganzen eine recht gelungene und zeichneten sich vorzüglich Fräul. *Tucseck* als Susanne, *Böttticher* als Graf, *Krause* als Figaro, und *Zschiesche* als Bartolo aus; allein es wäre endlich Zeit, die Rollen der Marzelline und des Basil anderweitig zu besetzen, da die abscheulichen Stimmen der Inhaber dieser Rollen das Ensemble, den zauberischen Wohllaut *Mozart*'scher Musik wesentlich beeinträchtigen.

Auch *Meyerbeer's* Feldlager ward wieder gegeben, und füllte, bei hohen Preisen, wiederum das Haus, trotz dem dass nicht *Jenny Lind*, sondern unsere liebliche und talentreiche *Tucseck* sang. Leider dirigirte *Meyerbeer* nicht selbst. — Endlich lernten wir wieder einmal eine dramatische Sängerin von entschiedenem Beruf für das lyrische Drama kennen: Madame *Fehringer* vom Stadttheater zu Hamburg. Diese sehr verdienstvolle Künstlerin trat am 18. Juni zum ersten Male als Agathe im Freischützen auf. Am 18. Juni 1821 wurde die Oper, unter *Weber's* persönlicher Leitung zur Einweihung des Schauspielhauses auf dem Gensd'armenmarkt, das 1817 abgebrannte, hier gegeben, und wenn wir nicht irren, war dies überhaupt die erste Aufführung des genialen Werkes. Der Freischütz feierte also an diesem 18. Juni sein silbernes Jubiläum, und erlebte die 139. Vorstellung in Berlin. Dass er am 18. Juni 1871 mit grösserem Glanze noch sein goldenes Jubiläum begehen wird, dafür bürgt sein Esprit musical, der sich wohl in 25 Jahren noch nicht verflüchtigt haben dürfte. — Bei jener ersten Vorstellung 1821 sang Madame *Seidler* geborene *Wranitzky* die Agathe und Fräul. *Johanna Eunicke* (jetzt die Gattin des berühmten Pferdemalers *F. Krüger*, Prof. in Berlin) das Aennchen. Herr *Stümer* sang den Max, Herr *Blume* den Caspar, Herr *Wauer* den Cuno und Herr *Gern* den Eremiten. Den damaligen Kilian, Ottokar und Samiel wissen wir nicht namhaft zu machen. Von den genannten Darstellern der Hauptrollen ist Herr *Gern* (Vater des beliebten Komikers), der treffliche Bassist, seit Jahren verstorben, die beiden Damen und Herr *Stümer* haben sich in'a Privatleben zurückgezogen, und die Herren *Blume* und *Wauer* ziehen sich immer mehr von der Oper zurück, da ihnen die unerbittliche Zeit den letzten Rest von Stimme entzogen. Von den Mitgliedern der königlichen Capelle, die damals in der ersten Vorstellung mitgewirkt, sollen nur noch zehn Personen am Leben und in Activität sein.

Digitized by Google

In der jetzigen Jubiläumsvorstellung am 18. Juni dirigirte Capellmeister *W. Taubert*, Mad. *Fehringer* geb. *Witthun*, sang die Agathe, und Fräul. *Schneider* das Aennchen, da Fräul. *Tuczeck* wirklich (?) erkrankt war. Herr *Pfister* sang den Max, Herr *Böttticher* den Caspar und Herr *Behr* den Cuno; den Kilian, Ottokar und Samiel wissen wir wiederum nicht namhaft zu machen. Der Theatercasse soll der Freischütz in den 23 Jahren über 100,000 Thlr. eingetragen haben, nämlich blos unserer Berliner; was er dem Hause *Schlesinger* und den übrigen Theatern, Nachdruckern, Concertgebern, Musikanten u. s. w. eingetragen, weiss man nicht. Ein Paar Millionen dürften wohl dabei herauskommen, und was hat der arme Teufel von Genie, wir meinen den grossen Componisten *Carl Maria v. Weber!* — davon gehabt? Den Nachruhm! — *à la bonneheure!* Aber können seine Nachkommen vom Nachruhme leben!? — Doch warum war er ein Deutscher, würde *Börne* sagen; in Deutschland....

(Beschluss folgt.)

Ueber die Musik in Paris.

I.

Die Académie des beaux arts. — *v. Salvandy.* — Fest zu Ehren Ibrahim Pascha's.

Bekanntlich ertheilt die Section für Musik, an der Pariser Academie der schönen Künste, jährlich Preise, und stattet Denjenigen von den Concurrenten, der den ersten Preis erhält, so aus, dass er Reisen nach Deutschland und Italien unternehmen kann, um sich dort weiter auszubilden. Die Gekrönten gehen, obgleich sie sehr wohl wissen, dass Italien jetzt nur noch dem Namen nach Musik hat, immer nach Rom, wo es ihnen sowohl an Vorbildern, wie überhaupt an Gelegenheit fehlt, sich im strengen Satze zu üben. Unwillkürlich fallen einem hier *Goethe's* Worte: „Es erben sich Gesetz und Rechte, wie eine alte Krankheit fort" ein, und es ist unbegreiflich, warum die Academie, die sich während einer langen Reihe von Jahren überzeugt hat, dass die drei zur Ausbildung bestimmten Jahre den Eleven nicht weiter gebracht haben, ja dass sein gekröntes Werk oft das beste war, das er während seiner musikalischen Laufbahn erzeugte, die alte Gewohnheit nicht aufgibt. Sollte man allenfalls vorschützen, dass die Studirenden in Italien reichere Bibliotheken fänden, so dürfen sie ihren Aufenthalt immerhin nicht auf Rom allein beschränken, und übrigens hat das Pariser Conservatoir und die königliche Bibliothek so weit alle musikalische Schätze, dass sie für diesen Fall wohl aushelfen könnten. Aber ich brauche wohl kaum zu erwähnen, dass die jungen Herren sich blutwenig um die alte Musik bekümmern, wenigstens ist in ihren Compositionen auch keine Spur von einem Studium derselben zu erkennen. Man glaubt wunder was zu thun, wenn man sich mit den Partituren *Mozart's* beschäftigt, und findet selbst in diesen Manches veraltet und dem Zeitgeschmacke entgegengesetzt. Ich getraue mir zu sagen, dass die Section für Musik bisher die am Wenigsten strenge von allen, welche das Institut de France bilden, gewesen ist. Wo sind die Leistungen Derer, die man nach Rom gesendet hat? Sind sie mit ihren Operetten, ihren Cantaten, ihren Oratorien nicht fast sammt und sonders durchgefallen? Im 18. Jahrhundert studirte man den Contrapunct wohl zehn Jahre lang, jetzt thut man dergleichen in drei Jahren, wohl auch noch eher ab. Die Section schien sich im vorigen Jahre selbst von dem schwachen Erfolge ihrer Sendungen überzeugt zu haben und theilte den ersten Preis nicht aus. Den zweiten erhielt ein Herr *Ortolan* und ausserdem wurden noch Herrn *Vieillard* 500 Franken für den Text einer Cantate zuerkannt.

Der jetzige Minister des Unterrichts, *v. Salvandy*, hat sich in neuerer Zeit sehr thätig für das Studium des Gesanges in den Schulen gezeigt und die populäre Methode des Herrn *Wilhem* anzunehmen verordnet. Ausserdem eröffnete er einen Concurs für die besten Männergesangcompositionen, aus denen alsdann eine Sammlung für die Schulen veranstaltet werden soll. Die Texte sind meist von classischen französischen Dichtern und oft so lang und weitschweifig, dass die Componisten ihre Mühe damit gehabt haben werden. Die Concurrenz soll ausserordentlich stark sein, und wenn man den Mittheilungen der hiesigen musikalischen Journale Glauben schenken darf, so sind mehrere Stücke öfter als hundert Mal componirt worden. Die Resultate werde ich seiner Zeit mittheilen.

Herr *v. Salvandy* hat dem Ibrahim Pascha hier ein grossartiges Fest gegeben, bei welchem unter Anderen eine eigens componirte Cantate: „Die Fürsten des Nils" betitelt, aufgeführt wurde. Der französische Text ist von Herrn *Leon Halevy*, die Musik von dessen Bruder, dem allbekannten Componisten. Die Uebersetzung in's Türkische wurde von Herrn *Alin Desgranges* vom Collège de France gemacht. Ibrahim Pascha soll von diesem Werke nicht wenig überrascht gewesen sein. Vielleicht setzt das für die Herren Verfasser türkische Orden ab. Ueberhaupt wurde Ibrahim Pascha hier überall mit Musik regalirt, mit jener Kunst, die die Türken ganz und gar unter ihrer Würde halten und nur ihren Sclaven und dem gemeinen Haufen überlassen. Sie hören sie wohl, aber sie halten es fast für entehrend, sie selbst auszuüben.

II.

Die Opernhäuser, die Musik zu den französischen Dramen, Vaudeville's, Drehorgel-Musik.

Die Opernhäuser sind nach wie vor in schlechtem, zum Theil in liederlichem Zustande. An der grossen Oper will nun schlechterdings nichts reussiren und *Balfe's* Etoile de Seville ist eben so glänzend durchgefallen, als der Moses von *David* und der David von *Mermet*. Die erste dieser Opern ist in aller Ruhe wieder vom Repertoir verschwunden, während, wie ich höre, *David* mit seinem Oratorium Moses und *Mermet* mit seiner biblischen Oper David gegen das Urtheil des Publicums förmlich protestiren sollen. So will *David* nächstens ein Concert veranstalten, in welchem er einige Stücke aus seinem Oratorium zur Aufführung bringen will; so lässt *Mermet* in mehreren Journalen Antikritiken drucken, die

Digitized by Google

den Tadel, den sein Werk erlitten hat, zu Nichte machen sollen. Eines muss ich den Pariser Journalisten doch nachsagen, sie lassen sich zwar dazu brauchen, da wo etwas ist, viel anzukündigen, aber da wo nichts ist, sagen sie niemals, es sei etwas da. Einer von ihnen sagte mir neulich: ich weiss, dass man die französischen Journalisten im In- und Auslande für bestechlich hält; aber worin besteht diese Bestechung? Sie würden irren, wenn Sie glaubten, diese mache sich durch Geld, sie besteht vielmehr nur in einem Händedrucke, in einem: „*Mon cher ami*," einem Diner u. s. w. Indess, was die Ehre der menschlichen Natur bei dieser Art von Bestechungen rettet, ist, dass die Ueberzeugung an sich unbestechlich ist. Man erzeigt sich ehen gegenseitig Gefälligkeiten, und ich habe es erlebt, dass man sich während des Diners, das der Candidat gab, über ihn moquirte, nichts desto weniger aber mit ihm anstiess.

An der komischen Oper sind die Debutanten dieses Jahr nicht glücklicher gewesen. Le veuf de Malabar von *Doche*, Le Trompette de Mr. le Prince und andere kleine Werke sind durch die Bank durchgefallen, und würden, wenn befreundete Journale sie nicht einigermaassen unterstützten, schon wieder vom Repertoir verschwunden sein. Uebrigens entziehen die Herren Theaterdirectoren den Journalisten ihre freien Plätze, sobald sie sich entschieden gegen ein neues Werk aussprechen. Dann hat wohl auch der und der Actionär eines Journals eine Sängerin zur Geliehten und lässt dem Journalisten das Handwerk verbieten, oder dieser ist gewohnt, auch für seine Maitressen Eintrittskarten zu erhalten, und kann alsdann der Wahrheit kein so gewaltiges Opfer bringen. Hier in Paris leben nämlich Journalisten, die wöchentlich eine Revue musicale für eines der grösseren Journale machen, anschliesslich von dieser Arbeit. Wird ihnen nun ein Theater versperrt, so reichen ihre Mittel nicht immer aus, die Entréen zu bestreiten, und daher kommt es denn, dass auch nicht ein Journal der grossen Oper Opposition macht.

In Deutschland weiss man nur sehr wenig von Dramen mit Musik, hier in Paris desto mehr. Alle Dramen, die nicht im Theatre français und im Odeon gegeben werden, sind damit versehen, und zwar oft so ohne allen Grund, dass die Wirkung eine lächerliche wird. Zuerst gibt's in der Regel ein Vorspiel, dann eine Art von Tusch, dann wird gesprochen, dann geht eine Hauptperson des Stückes mit Musikbegleitung ab, eine andere tritt von Musik begrüsst auf u. s. w. Dabei neigen sich diese Dramen öfter dem Vaudeville hin, so dass der Held des Stückes oder das Kammermädchen auf einmal zu singen anfangen. Das Vaudeville ist überhaupt das beliebteste Spectacle des grossen Haufens und man erstaunt nicht wenig, wenn man Abends die ungeheure Menschenmasse vor den Theatern erblickt, die oft nur durch ein einactiges Singspiel angezogen wird. Noch auffallender ist hier das Bedürfniss der gemeineren Classen, irgend einen Chanson zum Lieblinge zu haben. Dieser ist in der Regel einem Cassenstücke entnommen, öfter aber auch von einem Romanzen- oder Cancancomponisten. Nun muss man eingestehen, dass diese Lieder meistens etwas Volksthümliches haben, das ihrer Verbreitung so förderlich ist; aber die Wuth, mit welcher ein solches einmal erkorenes Stück alsdann abgesungen und abgespielt wird, hat gar keine Grenzen. Man hört es überall: von den Drehorgeln, von den Handwerkern, von den Studenten, auch wohl in irgend eine neue Quadrille eingeflochten, die alsdann, sobald sie den Lieblingschanson zum Vorschein bringt, eine Art satanischer Begeisterung unter der Menge verbreitet. Der populäre Hymnus wird nun so lange ausgebeutet, bis er Jedermann im eigentlichsten Verstande zum Ekel wird. Man wählt alsdann einen neuen, der auf einmal in allen Strassen von Paris widerklingt und gleichsam stillschweigend von der Menge ausgewählt zu sein scheint. Mit dieser neuen Wahl verbindet sich zugleich ein gewisser Hass gegen das aus der Mode gekommene Lied, und wer es in einer lustigen Gesellschaft wagen wollte, letzteres vorzutragen, dem würde man gewiss mit dem allgemeinen Geschrei: „*C'est vieux!*" entgegenkommen. In neuester Zeit machte der im Theater des Palais royal engagirte Komiker *Levassor* Furore mit dem Vortrage von Fabeln. Das Fabula docet enthielt dann in der Regel Anspielungen auf Pariser Zustände und führte die Menge schaarenweise nach dem Palais royal. Paris erhte hiervon einen Chanson, der in der That etwas Drolliges und Spitzfindiges hat, und den wir nun bereits länger als drei Monate all und überall hören. Man hat bisher in Deutschland immer geglaubt, Wien habe das grosse Verdienst gehabt, diesen fruchtbaren Zweig der Kunst allein zu cultiviren, ich kann aber fest versichern, dass auch Paris in dieser Culturgeschichte einen mindestens eben so ehrenvollen Platz einzunehmen verdient. Auch Frankreich hat seinen *Scholz* und *Nestroy*, seinen *Wenzel Müller*, seinen *Strauss* u. s. w., nur muss man offen gestehen, dass die Wiener ihnen in dieser Beziehung durchaus überlegen sind. Ein hiesiger Walzercomponist schreibt *Strauss* und *Labitzky* fast Note für Note ab, und gibt die Tänze auf hiesigen Bällen für die seinigen aus.

Miscellen.

Bruchstücke aus einem musikalischen Romane.

I.

Es gab eine Zeit, wo Musik allgemeine Wirkung machen konnte, da sie nur in einfachsten Melodieen und Harmonieen ertönte, — in den Kirchen. Die damaligen Menschen betraten mit tiefreligiösen, glaubenerfüllten Seelen die majestätischen Dome, und schon beim Eintritt wurde das Gemüth durch die feierliche Stille, das abnungsvolle Halbdunkel, die kirchliche Pracht, die herrlichen Bilder, ja durch den Geruch seltenen Räucherwerkes in die empfänglichste Stimmung versetzt. Nun erklang die Musik, sie war einfach, und eine *Seltenheit* in damaliger Zeit. Welche Wirkung musste sie da machen!

Als die Tonkunst aus den Tempeln später in die profane und moderne Welt überging, wurde sie künstlich und durch ihr immer öfteres Erscheinen ein Gewohntes. Der Reiz der Seltenheit sowohl als der Verständ-

Digitized by Google

lichkeit ging verloren. An die Stelle der einfachsten Accorde und Sangesweisen trat kunstvolles Gewebe der Stimmen, Hieroglyphen für die Menge. Die Tonkunst machte ungeheure Fortschritte, das Publicum konnte nicht Schritt halten, es ist weit zurückgeblieben, eine tiefe Kluft liegt zwischen beiden. Unsere jetzigen Instrumentalwerke z. B. sind für die bei Weitem grössere Zahl der Hörer nichts als verworrene Träume, die einen klaren Eindruck weder hervorbringen noch hinterlassen können. Ich sage können, und darin liegt ein Vorwurf, entweder für die Kunst, dass sie Werke aufstellt, die der Mehrzahl der Menschen unverständlich bleiben müssen, oder — für die musikalische Pädagogik, dass sie Mittel vernachlässigt oder ganz übersieht, welche dieses Verständniss vielleicht herbeiführen könnten. Man lehrt einer Unzahl von Dilettanten Musikstücke fingern, singen — Musikstücke *verstehen*, lehrt man ihnen nirgends.

Wie kann aber irgend ein Mensch wahres Vergnügen, Wohlgefallen an einer Erscheinung finden, von der er gar nichts, oder nur den geringsten, oberflächlichsten Theil begreift? Das Vergnügen besteht hauptsächlich mit im Erkennen. Je geistreicher der Mensch, je unangenehmer wird ihm ein Missverständniss. Und Vieles wäre zu thun. Ich will aber nur eines anführen, als das allereinfachste und allerleichteste Mittel beim Clavierunterricht. Sehen Sie meine Kleinen. Die leichten Clavierstücke können sie nicht blos spielen, sie können Ihnen auch die Form, die technische Structur, die thematische Arbeit darin erklären, und gehen Ihnen noch Vermuthungen über den etwa darin liegenden Ausdruck zu. Kostet mir das etwa besondere Mühe, Anstrengung? Muss ich meine kleinen Schüler und Schülerinnen dazu zwingen? Im Gegentheil, die Zeit der Erklärung ist ihnen angenehmer als die der mechanischen Einübung. So wie die Schüler nun vorschreiten in der Fähigkeit, grössere Werke spielen zu können, schreiten sie auch vor in der Verständnissfähigkeit derselben und immer tiefer in den Geist und das Wesen derselben kann ich sie einweihen. Thäten das alle Lehrer, sie sollten erstaunen über die Kenner alle in der nächsten Generation.

II.

Kann ich aus vielen früheren Werken des unsterblichen Tonmeisters *Beethoven* menschliche Zustände, Begebenheiten und Gefühle in künstlerischer Verklärung leicht heraushören und mitfühlen, so ist mir oft bei späteren Schöpfungen von ihm, als habe er sich dem irdischen Treiben ganz entrungen, zu höheren Welten emporgeschwungen, Zuständen, Begebenheiten und Gefühlen viel wunderbarerer Art zwischen höheren Wesen beigewohnt, die er nun in Tönen abschildere. Solche Tonschilderungen sind mir unumstössliche Wahrheiten, ein wirkliches Sein und Leben, nur kein unserem irdischen Treiben unmittelbar entnommenes, zwar ihm analoges, wie es sich überhaupt wohl durch alle Geisterstufen hindurchziehen mag, aber in höherem, freierem, lebendigerem Grade eines vollkommeneren Schauplatzes, einer fernen Wunderwelt.

Vielleicht fasele ich. Immerhin! durch meine Ansicht bringe ich mir eine zauberische Welt in die Phantasie und oft den höchsten Grad irdisch-möglichen Glückes.

Um sich aber in jene höhere Geisterwelt verlieren zu können, muss man die uns umgebende irdische vor allen Dingen vollständig verschwinden lassen. Man muss die Vorhänge vor den Augen herablassen, das Nachtigflügel der Erdengedanken verscheuchen, und die Tafel der Einbildungskraft ganz rein wischen. Tönt alsdann in dieses also vorbereitete dunkle Nichts die helle, leuchtende Wunderwelt eines *Beethoven*'schen Quartetts z. B. hinein, so empfinde ich erst ganz, was dieser Geist, welch ein hoher Seher der wunderbarsten Dinge er gewesen.

III.

Ein besonderer Fehler der deutschen Kritiker ist die absolute Aussprache ihrer Urtheile. Hierin sind die Franzosen billiger, wenigstens höflicher, sie kritisiren stets relativ. Ihnen scheint, oder dünkt etwas so, sie meinen, vermuthen, höchstens glauben sie — die Deutschen behaupten zu oft. Die Franzosen sprechen über dasselbe Kunstwerk contra aber auch pro, die Deutschen gern nur entweder das Eine oder das Andere. Die *Staël* sagt irgendwo: „Bevor man eine Frage entscheidet, muss man das Für, aber auch das Wider genau abwägen, die Vortheile und Nachtheile, die Vorzüge und Mängel — so allein kann man die Wahrheit finden.“ Und anderswo: „Gutes und Böses ist überall gemischt; wer sich nicht bemüht, Beides zu vergleichen und das eine von dem anderen abzuziehen, wenn ich mich so ausdrücken darf, wird sich immer täuschen und in Ungewissheit bleiben.“

IV.

Auch für das grösste Kunstgenie gibt es unerreichbare Aufgaben. Eine solche scheint mir der singende Erlkönig zu sein. Wenn die Kunst nur einen verstorbenen Menschen als Geist in seiner ehemaligen Gestalt vorstellt, so lassen wir uns auch seine irdische Stimme gefallen, und deshalb stört uns z. B. der Geist im Don Juan nicht. Welche Menschenstimme aber vermöchte Klänge hervorzubringen, angemessen einer so phantastischen, nebelgeisterhaften Nachtbildung wie der des Erlkönigs? Der Dichter kann mit Worten erzählen von solch unheimlichem Nachtspuk, und von so grausig verführerischer, tödlich wirkender Schmeichelrede jenes scharlen Wesens, unsere Einbildungskraft schafft uns darnach das Grausen selbst in die Seele. Aber im Gesang es versinnlichen wollen, ist ein vergebliches Unternehmen, denn wir können nicht verbören, dass ein Mensch singt.

Schubert trat mit dem Erlkönig auf, und die geniale Wahrheit des Theiles seiner Composition, welche den Ritt durch Nacht und Wind und die Gefühle des Vaters und Kindes schildert, bestach so, dass man die totale Unwahrheit des Erlkönigsgesanges nicht empfand. Denn darin ist wohl das Schmeicheln ausgedrückt, nicht aber das Schmeicheln jener unheimlichen Nachterscheinung, welche in die krankhaft erregte Einbildungskraft des Kindes grausig grinzt, und deren Gesang wie eine eiskalte Todtenhand in das Herz des armen kleinen krallt. *Schu-*

Digitized by Google

bert's Melodie kommt nicht aus dem Erlenspuk in öder, mondzerrissener, winddurchsauster Nacht, sondern viel eher aus dem Munde eines lockenden Liebhabers in blütenduftender Laube. An dieser süssen Melodie stirbt vielleicht eine weibliche Tugend, nicht aber vor Grausen ein Kind in den schützenden Armen seines Vaters.

Recensionen.

Musikalische Schriften.

W. E. Horák: Die Mehrdeutigkeit der Harmonieen nach leicht fasslichen aus der harmonischen Progression entlehnten Grundsätzen bearbeitet. Leipzig, bei Siegel und Stoll. 1846. 77 S. in 8.

Aehnlich den älteren Theoretikern, gründet der Verfasser die Entwickelung seines Gegenstandes auf die Aliquottöne. Er unterscheidet Intervalle, deren Tonhöhe von der Natur bestimmt ist, und andere, deren Tonhöhe das Gehör durch Zugeben oder Abnehmen feststellen muss. Zu den letzteren gehören die Sexte und die Quarte. Beide erscheinen in der natürlichen Tonleiter entweder zu hoch oder zu tief. Von *C* ausgegangen schwebt nämlich die Quarte zwischen *f* und *fis;* wir erniedrigen sie zu *f*. Nach der Ansicht des Verfassers können wir mit gleichem Rechte den natürlichen Ton auf *fis* erhöhen, ohne die Grundtonart C dur zu verlassen. Bei der Sexte findet das umgekehrte Verhältniss Statt. Der natürliche Ton liegt zwischen *a* und *as*. Für den Gebrauch erhöhen wir ihn zu *a*, können ihn aber auch zu *as* erniedrigen, ohne dadurch die Tonart C dur zu ändern. „Da es bald von unserer Willkür abhängt, welche der beiden Quarten und Sexten wir brauchen wollen, bald aber durch die Nothwendigkeit bedingt ist, die erhöhete Quart und erniedrigte Sext statt den leitereigenen zu gebrauchen, ohne dadurch die Tonart zu beeinträchtigen, oder gar aus derselben zu treten: so folgt daraus, dass diese beiden Intervalle harmonisch veränderlich seien." — Die Secunde erscheint unter den harmonisch unveränderlichen Tönen nicht; es gehört demnach die erniedrigte und die erhöhte Secunde zur harten Tonart. Die kleine Septime wird „bedingungsweise" und als ein „Neutrum" als ein zur Tonart gehöriges Intervall aufgenommen, da dieselbe als ein durch die Natur in seiner Tonhöhe bestimmt abgegrenztes Intervall erscheint. — Die weiche Tonart wird als eine Nachbildung der harten betrachtet, und es wird mit ihren harmonisch veränderlichen Intervallen auf die nämliche Art verfahren, wie mit jenen der harten. Die zweifache Fortschreitung der abwärtsgehenden Molltonleiter findet ihren Grund in der Harmonie, über welche sie augenblicklich gebant ist. Für beide Tonarten wird ein Formular der harmonisch brauchbaren Intervalle und zwei darauf gegründete Tabellen der für die practische Musik brauchbaren Dreiklänge und Septimenaccorde aufgestellt. Beispiele aus den Werken älterer und neuerer Tonmeister werden in hinreichender Zahl mitgetheilt. Ueberhaupt gehört es zu den Vorzügen der vorliegenden kleinen Schrift, dass viele und gute, aus anerkannten Werken anderer Meister entlehnte und nicht von dem Verfasser selbst erfundene Beispiele zur Erläuterung dienen. — Im folgenden Abschnitte (den vierten) wendet sich der Verfasser zu seiner eigentlichen Aufgabe: der Mehrdeutigkeit. Er unterscheidet harmonische und enharmonische Mehrdeutigkeit. Von den Dreiklängen und Septimenaccorden der ersten Classe wird eine Uebersicht gegeben, und nachdem der Verfasser sich über die Qualität der einzelnen Intervalle ausgesprochen — wobei er unter andern Tonica, grosse Terz, grosse Quinte und Octave zu den Consonanzen erster Classe, die kleine Sexte, kleine Quinte und die kleine und verminderte Septime zu den bedingten Consonanzen, alle übrigen Intervalle sammt den Vorhalten aber zu den Dissonanzen rechnet —, gibt er Anleitung zu ihrer Fortschreitung. Diese geht im Allgemeinen dahin, dass die erhöhten Intervalle ihrer Natur nach aufwärts, die erniedrigten hingegen abwärts fortschreiten. In dem Folgenden (§ 35 — 47) wird die mehrdeutige Fortschreitung der verschiedenen Dreiklänge und Septimenaccorde in Beispielen dargestellt, sodann wird mit den enharmonisch-mehrdeutigen Accorden auf gleiche Weise verfahren. Einer Darstellung der Mehrdeutigkeit der einzelnen Intervalle schliesst sich eine insbesondere gegen den (*A. B. M.* unterzeichneten) Artikel „Ausweichung" im ersten Bande des Stuttgarter Lexicons der Tonkunst gerichtete Controverse an. Wir überlassen es dem Verfasser des erwähnten Artikels, seine Ansichten denen des Herrn Horák gegenüber zu vertheidigen, und begnügen uns, nachdem wir dem Leser in dem Vorstehenden eine kurze Uebersicht des Inhaltes der in Rede stehenden Schrift gegeben haben, unser allgemeines Urtheil über deren Ausführung dahin auszusprechen, dass der Verfasser im Ganzen klar und folgerichtig seinen Weg geht und sich durch gute, aus dem Leben gegriffene, nicht selbst erfundene Beispiele erklärt. An einigen ist uns freilich eine kleine Willkürlichkeit oder ein kleiner Sprung aufgestossen; vielleicht gelingt es dem Verfasser künftighin, auch diese zu beseitigen. Solchen jungen Tonkünstlern, welche in dem Labyrinthe des Reiches der Harmonieen heimischer werden wollen, darf das Werkehen zum Studium empfohlen werden. —

Teutonia. Literarisch-kritische Blätter für den deutschen Männergesang, redigirt von *Julius Otto* und Dr. *Julius Schladebach* in Dresden. Erster Jahrgang. 1846. Unter Verantwortlichkeit des Verlegers: C. Glaser in Schlensingen. Preis 1 Thlr. 10 Sgr.

Von dieser neuen Zeitschrift liegt uns nur die vierte Nummer vor. Dürfen wir aus dem Inhalte derselben einen Schluss auf die übrigen bis jetzt erschienenen und auf die folgenden machen (und der Ernst der Herausgeber, welcher sich in der vorliegenden entschieden ausspricht, berechtigt uns dazu), so haben wir gegründete Hoffnung, dass die Zeitschrift auf die Richtung unserer Männergesangvereine, welche sich hier und da dem blos Unterhaltenden nur allzusehr zugewendet hat, höchst günstig wirken werde. Der niedrig gestellte Preis erleichtert die Anschaffung; so wird sich der Leserkreis gar bald erweitern. Ausser einem Feuilleton und einigen Recensionen über grössere Compositionen für den Männergesang enthält die vorliegende vierte Nummer die Fortsetzung

Digitized by Google

eines sehr lesenswerthen Aufsatzes: „Zur Diätetik der Stimme.“ Wer mit der Zusammensetzung der Liedertafeln und ähnlicher Institute nur einigermaassen bekannt ist, wird unserer Behauptung beipflichten, dass gerade dieser Gegenstand es ist, welchem an vielen Orten so gut wie gar keine Aufmerksamkeit geschenkt wird, und dass es demnach um so dankenswerther erscheint, wenn die Redaction demselben gleich beim Beginn ihres Unternehmens die gehörige Beachtung geschenkt hat. —

Lieder für den Schulgebrauch.

Georg Hammer: Liederschatz für die Jugend, oder 66 Lieder für den Schulgebrauch, theils componirt, theils arrangirt. 55. Werk. Würzburg. 1845. Verlag von Voigt und Mocker. 18 Ggr.

Das Heft bringt eine ziemlich reiche Auswahl Jugendlieder über die verschiedensten, der Kindesnatur nahe liegenden Gegenstände. Wiewohl wir nur über wenige derselben einen directen Tadel anzusprechen vermöchten, so haben wir doch im Ganzen recht eigentliche, in der Kindesbrust widerhallende Melodieen vermist. Freilich ist es keine leichte Aufgabe, dergleichen zu schaffen! — Die Lehrer katholischer Confession werden die beigegebenen vierstimmigen lateinischen Gesänge für den gemischten Chor, bei denen übrigens eine wortgetreue Uebersetzung nicht hätte fehlen dürfen, zur Aufführung bei kirchlichen Feierlichkeiten gut gebrauchen können.

Für das Pianoforte.

Fr. Hünten: Fantasie Arabe sur l'air Kradondja. Op. 136. Leipzig, Breitkopf et Härtel. Eigenthumsrecht der Verleger. Preis 20 Ngr.

Damit auch seine zahlreichen Verehrer von dem seit Félicien David's „Wüste“ in Deutschland Mode gewordenen arabischen Musikgeschmacke nicht unberührt bleiben möchten, behandelt hier der beliebte Componist ein arabisches Lied auf seine bekannte, für Spieler mittlerer Fertigkeit geschickt und elegant sorgende Weise. Sein Kreis wird dem Componisten also besonders für seine Gabe dankbar sein. —

Theodor Oesten: Fantaisie brillante sur des Thèmes favoris de l'Opera: Lucie de Lammermoore. Op. 22. Propr. d. Edit. Berlin, Ch. Paez. Pr. 20 Sgr.

Hier wird für noch ziemlich ungeübte Hände gesorgt; daher auch der beigefügte Fingersatz. Die Bearbeitung offenbart kein besonderes Geschick; wahrscheinlich ist es dem Componisten schwer geworden, leicht zu schreiben. Eltern, welche es zum Heil ihrer Kinder für durchaus nothwendig halten, dass dieselben die classischen Melodieen des italienischen Meisters spielen, mögen das Werkchen benutzen.

Franz Schubert: Grande Sonate (en Si). Oeuvre 147. Dediée à *M. S. Thalberg* par les Editeurs A. Diabelli et Comp. Propr. d. Edit. Pr. 1 Fl. 15 Kr. C.-M.

Ein nachgelassenes Werk des der Kunst und seinen Freunden so früh entrissenen Franz Schubert. Wie ein Gruss aus jener Welt tritt es jetzt, wo die irdische Hülle seines Schöpfers längst zu Staub geworden, vor unser Auge! Wer möchte wohl über eine solche Reliquie eine kalte Kritik schreiben oder lesen wollen? — Wir lieben Schubert, wie er war, mit allen Liebenswürdigkeiten und Mängeln. Der Leser findet beide wieder in der Sonate, und damit genug! —

S. Goldschmidt: Sonate, dediée à *M. Ignace Moscheles.* Oeuvre 5. Hambourg et Leipsic, Schuberth et Comp. Propriété des Editeurs. Prix 1⅓ Thlr.

— —: Seconde Sonate. Op. 8. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr.

Des Componisten ist in diesen Blättern bereits mehrmals ehrenvolle Erwähnung geschehen; von uns zuletzt bei der Anzeige seiner Clavier-Etuden. Gegenwärtig haben wir dem geehrten Leser zwei in sich grössere Arbeiten vorzuführen, mit welchen der Künstler das glänzende Gebiet der Virtuosität vollkommen verlassen und sich auf den anspruchsloseren, aber reicheren Boden der von fremden und Nebengedanken freien Kunstschöpfung begeben hat. — Nr. 1, F-moll, beginnt mit einem Allegrosatze in ¹²/₈-Tact. Die Hauptzüge sind breit und in grossartigem Maassstabe angelegt. Doch ist er im Ganzen etwas monoton, da es hier, wie auch noch an einzelnen Stellen derselben und der zweiten Sonate, der Zeichnung an genugsam hervortretenden Lichtpuncten fehlt. Der Character des Düstern ist getreulich festgehalten. Er erhält im folgenden Satze (Andante un poco Allegretto) die zarte Färbung sehnsüchtiger Klage. Einige beruhigendere Stellen dienen zum schönen Contraste; sie sind innerlich gerechtfertigt, und nehmen die Stelle ein, welche ihnen gehührt. Voll Unruhe und Eigensinn beginnt und schliesst der letzte Satz, nur selten und auf kurze Zeit von einem ruhigeren Lichte durchbrochen. Die Zeichnung der Einzelnheiten ist hier entschiedener und hervortretender. — Als Vorbild scheint dem Componisten, hinsichts der Idee im Allgemeinen Beethoven, hinsichts der Ausführung des ersten und letzten Satzes ebenfalls *Beethoven*, des zweiten Satzes Spohr vorgeschwebt zu haben. —

Auch die Conception des grössten Theiles der zweiten Sonate erinnert an Beethoven, — und welches Vorbild wäre dem begabteren Kunstjünger wohl mehr zu empfehlen, als dieser Meister? — Die Sonate besteht aus: Andante con moto, ⁹/₈-Tact; Presto, ³/₄-Tact; Andante sostenuto, ²/₄-Tact; Allegro molto agitato, ⁴/₄-Tact. Dem Hauptmotiv des ersten Satzes ist mehr Bedeutsamkeit, dem letzten Satze mehr innere Unabhängigkeit zu wünschen; die beiden mittleren sind die gelungensten, namentlich ist der dritte mit seinem einfachen und viel variirten Thema als sehr schön zu bezeichnen. —

I. Moscheles: Album des Chants favoris de *Pischeck* transcrit pour le Piano en forme de Fantaisie brillante. Oeuvre 113. Leipsic, chez Fr. Kistner. Propr. d. Edit. Prix 20 Ngr.

Ein „brillantes“ Geschenk, welches der berühmte Virtuos und Componist, der Repräsentant einer Schule des Pianofortespieles, die man jetzt und in einem gewis-

Digitized by Google

sen Sinae mit Recht die ältere zu nennen pflegt, den zahlreichen Verehrern des gefeierten Sängers macht. Die Einleitung beginnt mit Tönen, welche den Stimmumfang Pischeck's bezeichnen; dann folgen: Chanson Bohémienne, „Rhein-Sehnsucht" (Romanze von Speier), Ballade Bohémienne und „Die Fahnenwacht" (Romanze von Lindpaintner). Alle diese Melodieen erscheinen erst in einfacher, dann in zierlich variirter Gestalt; die Ausführung ist nicht schwierig. Spieler von mittlerer technischer Geschicklichkeit haben also eine moderne und brillante Composition erhalten, deren sie sich noch mehr erfreuen werden, wenn dieselbe ihnen zugleich als Erinnerung an Pischeck's reizenden Gesang dienen kann.

Für Violoncello mit Pianofortebegleitung.

F. A. Kummer: Quatre Morceaux de Salon sur des airs nationaux Italiens, Ecossais, Allemands et Espagnols. Oeuvre 81. Offenbach s. M., J. André. Propriété des Editeurs. Prix 1 Fl. 48 Kr.

Die Violoncellopartie macht nur billige Anforderungen an den Spieler, und gibt ihm dabei doch hinlänglichen Stoff, angenehm zu unterhalten, und nebenbei Gelegenheit, sein Licht leuchten zu lassen. Die Pianofortebegleitung ist sehr einfach. Gefälliger Inhalt, geschickte Bearbeitung und leichte Ausführbarkeit vereinigen sich also, das Heft zu einer für den Liebhaber sehr brauchbaren und angenehmen Gabe zu machen. *A. B. C.*

Bemerkungen.

I.

Die Mischung von äusseren Umständen und inneren Charactereigenschaften muss mit der Art des Genie's übereinstimmen, wenn die volle gesunde Ausbildung als Endresultat hervorgehen soll. Mit *Schubert* kam vielleicht *Beethoven's* nächstverwandter Kunstgenius auf unserem Planeten an, aber leider nicht die dazu nöthigen Charactereigenschaften.

Zu *Beethoven's* Genie gesellte sich die Neigung zum einsamen Brüten, die Liebe zur Natur, der tiefe, jungfräuliche moralische Sinn. Ohne diese Bedingungen, ja ohne die vielen wirklichen und eingebildeten Verletzungen seines reizbaren Gemüthes hätte er seine C moll-Symphonie, und ähnliche ergrimmt düstere, wehmüthig klagende Werke schwerlich geschaffen. Noch mussten zur schärfsten Ausprägung seiner Gebilde die Beharrlichkeit und der Starrsinn seines Characters kommen, um über *einer* Melodie so lange zu sinnen und zu brüten, um gegen *eines* Gedankens Widerbaarigkeit so lange zu kämpfen, ihn so lange in seiner Phantasie herumzuwälzen, bis er die verlangte Gestalt vollkommen angenommen. Man sehe in seinen Skizzenbüchern bei wenigen Noten sein *meilleur*, und wieder *meilleur* und noch einmal *meilleur*. Diese Eigenschaften haben sehr wenige, ursprünglich wohl reich begabte Naturen. Weil *Mozart* viel geschaffen, mit Leichtigkeit erfunden, selten und wenig geändert, glauben Viele, wenn sie eben so thäten, wären sie Genie's, wie *Mozart*, und brächten Kunstwerke, wie er hervor. Es trifft sich wohl mitunter, dass ein Gedanke fertig, wie Minerva aus dem Haupte Jupiters, hervorspringt. Die meisten aber kommen als Kindleins mit zerflossenen Physiognomieen und schwachen Gliedern auf die Welt; sie müssen zu Gestalten und Characteren erst erzogen und ausgebildet werden. Der Fehler der Hochgenialen ist, dass sie ihr Haupt für das Jupiters und ihre unschuldigen Kindleins für Minerven ansehen.

II.

Manchen Gedanken fehlt zur vollkommenen Schönheit nichts als die rechte Periodenproportion. Zeigt uns das schönste und geistreichste Weib, aber in der Länge eines ehemaligen preussischen Gardisten oder zur Zwergin zusammengezogen, und der Anblick kann piquant, aber nicht reizend, nicht anmuthig sein.

III.

Eine Hauptbedingung der musikalischen Gedanken heisst *Prägnanz*. Tonbilder ziehen schnell an unserem Ohre vorüber; dass sie Eindrücke machen und hinterlassen können, müssen sie einen augenblicklich erkennbaren, schärfst ausgeprägten Character zeigen. Schwebt das Bild undeutlich vorüber, so ist ein Ergriffensein dadurch von Seiten der Hörer nicht zu erwarten und nicht zu verlangen. Das Gemüth wird verdriesslich und untheilnehmend. Manche Componisten schütteln die Gedanken leicht und in Unzahl aus ihrem Kopfe, aber es sind meist schwache, matte Dinger ohne Lebenskraft, um die sich Niemand kümmern mag.

Feuilleton.

Am 3. Mai gab der Capellmeister *A. Berlyn* von Amsterdam im Saale von *Herz* in Paris ein grosses Vocal- und Instrumentalconcert von lauter eigenen Compositionen und unter seiner Direction. Die berühmtesten Componisten Frankreichs waren bei diesem Concert zugegen und bezeugten dem Componisten ihre völlige Zufriedenheit. Der Saal war überfüllt. Besonders stürmisch wurde applaudirt: „Les Matelots au Rivage," Cantate, couronnée avec la grande Médaille en or, par S. M. le Roi des Belges. — Vergl. Seite 54 dieser Blätter.

Am 14. December 1845 starb zu Sömmerde bei Erfurt im 79. Lebensjahre *Carl Friedrich Bauersachs*, ehemaliger Lehrer der Mineralogie an der Berg- und Forstschule und Bergprobirer in Clausthal. Er war den 4. Juli 1767 zu Schnabelweid bei Pegnitz im Baireuthischen geboren, und ist ein kleines Nebenstück zu dem grossen *Herschel*. Wie dieser zuerst Musikus, war es auch *Bauersachs*, machte in früheren Jahren mehrere Kunstreisen als Virtuos auf dem Bassethorn, kam wie *Herschel* von Neigung geführt und Zufall begünstigt in die wissenschaftliche Sphäre, und ob er wohl einen so berühmten Namen wie jener sich nicht erwarb, wurde er doch in der mineralogischen Welt mehr als in der musikalischen bekannt, und bei Bedeutenderen in ihr gethan und gewirkt, was jedoch nicht in diese Zeitung gehört. — Er spielte auch Violoncell und hat mehrere Compositionen im Manuscript hinterlassen.

Am 4. Juli d. J. starb zu Clausthal der königl. hannoversche Oberbergrath *W. A. J. Albert*, Dirigent des berghauptmannschaftlichen Collegiums, Commandeur des Guelphen-Ordens zweiter Classe und Ritter des kaiserl. russischen St. Annen-Ordens zweiter Classe, in seinem 59. Lebensjahre. Seine 38 Jahre langes treues und se-

Digitized by Google

genreichen Wirken erstreckte sich nicht allein auf die Beförderung und Verwaltung des Bergbaues, sondern es lag ihm auch die Veredlung und Pflege der Tonkunst sehr am Herzen, deren treuer Priester er war. Unter seiner Aegide blühten Kammer-, Concert- und Kirchenmusik und jeder Künstler und Dilettant scheute sich gern an ihn und erfreute sich seines Eifers und Wohlwollens. Sein Andenken wird nie erlöschen! —

Ehrenbezeugung. Der Königl der Belgier hat dem Tonkünstler Herrn *Bernhard Breuer* zu Cöln, auf Veranlassung der Uebersendung eines Te Deum und eines Requiem, nebst freundlichem Dankschreiben eine grosse, goldene Medaille mit seinem Bildnisse verehrt.

Künftiges Jahr wird im Londoner Coventgarden-Theater eine zweite italienische Oper eingerichtet. Das Capital ist bereits zusammengebracht und die Eröffnung soll im Monat April 1847 stattfinden.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Die mit ausserordentlichem Beifalle aufgenommene neue Oper:

Die Musketiere der Königin von Halevy

ist in Partitur, in Orchesterstimmen, im Clavierauszuge mit deutschem und franz. Text (alle 19 Gesangnummern à 5 — 25 Sgr.) und für Piano allein arr. von *Schubert* 2½ Thlr. so eben erschienen. Die Ouverture für Piano 17½ Sgr., zu 4 Händen 25 Sgr., für Orchester 2½ Thlr. — Ferner:

Chwatal, *Potpourri* als Fantaisie aus den Musketieren für Piano. 20 Sgr.

Duvernoy, Fantaisie über Lieblingsthema's aus den Musketieren für Piano. Op. 160. 20 Sgr., zu 4 Händen 22½ Sgr.

Graziani, Quadrille für Piano über die Musketiere. 10 Sgr.

Lecarpentier, Die Musketiere der Königin von Halevy, 2 Tagetellen für Piano. Op. 60. à 15 Sgr.

Louis, Sérénade sur les Mousquetaires pour Violon et Piano. Op. 165. 1 Thlr.

Schubert, Mossique des Mousquetaires pour Piano. 20 Sgr.

Durch alle soliden Buch- und Musikhandlungen an beziehen.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikhandlung.

Im Monat August erscheint in unserem Verlage mit Eigenthumsrecht für alle Länder:

Das Buch der Lieder
für Pianofortespieler,
ein
Lieder-Album (ohne Worte) für Pianoforte,
componirt von **Alex. Fesca.**

Op. 36. (Erstes Heft.) Preis 1 Thlr. cires.

Dies ist das neueste Werk, welches der geniale Künstler unter der Feder hat; es erscheint in 4, höchstens 6 Heften vollständig und wird das *Lied* in den verschiedensten Gattungen, seine Bearbeitung in geistreicher und charakteristischer Conception — seine Vertretung finden.

Vorläufig können wir den Inhalt wie folgt bezeichnen: Introduction, Romanze. Geistliches Lied. Ballade. Barcarole. Aria di bravura. Deutsches Lied. Kinderlied. Zweistimmiger Canon. Walzerlied. Mehrstimmiger Lied. Duettino. Chorel. Volkslied. Fugirtes Lied. Dreistimmiger Canon. Ave Maria. Ständchen. Kriegslied. Jägerlied. Tyrolienne. Zweistimmiges Kinderlied. Wiegenlied. Liebeslied. Abschied und Wiedersehen (Duett). Gondellied. Schweizerlied. Canzonette. Concertlied. Lieder-Finale. Italienisches Lied. Finale.

Fesca hat sich bereits durch seine innigen Lieder sowohl, als durch seine trefflichen Pianofortecompositionen einen bedeutenden Namen verschafft; es darf daher in diesem Werke, in welchem der geniale, hochbegabte Künstler seine beiden glänzenden Eigenschaften als Componist vereint, das Ausgezeichnetste erwartet werden. Eine allgemeine Ansprache desselben im Publicum steht um so sicherer zu erwarten, da diese neue Kunstschöpfung des gefeierten Componisten eine Fülle Melodieenreih mit innerem Gehalt und Originalität verbindet, ohne Virtuosität auf dem Pianofocte bei der Ausführung zu erfordern — so dass Künstlern und Dilettanten im weitesten Kreise, namentlich aber Pianisten, *dies Buch der Lieder* zur Echolung und zum Studium dienen wird.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Bei **Joh. Aug. Böhme** in Hamburg erscheint ehestens, mit ausschliesslichem Eigenthumsrechte für ganz Deutschland, die in Paris mit allgemeinem Beifall aufgenommene neueste Oper:

L'âme en peine,
von
Friedrich v. Flotow,

in Partitur, im Clavierauszuge vom Componisten mit deutschem und französischem Texte; ferner: die vollständige Oper für Pianoforte ohne Text, die vollständige Oper für Pianoforte zu 4 Händen, Potpourri's, Rondo's, Tänze daraus für's Pianoforte und anstige übliche Arrangements.

Wir haben wieder vorräthig und empfehlen als ausgezeichnet:

Zwölf Kinderlieder von **Gumbert** für den Umfang jeder Stimme mit Pianobegl. Op. 45. 1. 15 Sgr.

An Lieblichkeit und Anmuth stehen sie den bekannten Kinderliedern von *Reissiger* (Op. 160) und von *Kücken* (Op. 33) vollgültig zur Seite.

Kindheit, 4 Lieder von **Truhn** für eine Singstimme und Piano. Op. 34. 20 Sgr.

Fraul. *Tuczek* und *Marx* haben zwei dieser Lieder in Concerten mit grösstem Beifalle vorgetragen.

Vier Duette mit Begleitung des Piano von **Krebs** für Sopran und Alt, Tenor und Bass. Op. 138. à 10 Sgr.

Lurleylied für Sopr. u. Mannerquartett v. **Stümer.** 17½ Sgr.

Jenny Lind sang das Lurleylied in Concerten in Berlin und Wien unter rauschendem Beifalle.

Komus von **Aug. Schäffer** und **Truhn,** 6 komische Lieder für eine Mannerstimme. à 5 Sgr.

Sind in Gesellschaften durch die königl. Sänger *Mantius* und *Zschiesche* sehr beliebt worden.

Durch alle solide Musik- und Buchhandlungen zu haben.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikhandlung.

Alle Musikfreunde, welche sich besonders für gediegene Pianofortemusik interessiren, benachrichtigen wir hierdurch, dass

G. Flügel *Dritte Sonate für das Pianoforte.*

Op. 13. 1¼ Thlr. (dem königl. preuss. Generalmusikdirector *F. Mendelssohn Bartholdy* gewidmet),

welche in Nr. 23 dieses Blattes eine so überaus günstige Recension erhielt, in unserem Verlage erschienen ist.

Von demselben Componisten ist auch Op. 4 ein Liederheft mit Piano bei uns erschienen, so wie auch von diesem *ausgezeichneten Künstler* noch mehrere andere Werke sich unter der Presse bei uns befinden.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten August. **Nr. 32.** 1846.

Inhalt: Das Gehaltvolle in der Musik. — *Nachrichten*: Aus Berlin. (Beschluss.) Ueber die Musik in Paris.(Beschluss.) Aus Frankfort. — Einige Bemerkungen über den Textinhalt der einzelnen Musikstücke in der Oper. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Das Gehaltvolle in der Musik.

„Der wahre Künstler thut keinen Strich ohne Zweck und Bedeutung.“ *Goethe.*

II.

Betrachtungen über Osmin's Lied in *Mozart's* Entführung aus dem Serail.

Von J. C. Lobe.

Wer ein Liebchen hat gefunden,
Die (!) es treu und redlich meint,
Lohn' es ihr durch tausend Küsse,
Mach' ihr all' das Leben süsse,
Sei ihr Tröster, sei ihr Freund!
Trallera, Trallera!

Betrachten wir die Worte vorstehender Strophe rein für sich, ohne ihren Bezug zur Oper, ohne die vorhandene *Mozart*'sche Musik, und ohne eine sonstige Ueberschrift dazu, so empfangen wir zunächst eine Reihe von Vorstellungen in die Einbildungskraft, als: gefundenes Liebchen, trenes Meinen u. s. w. Hiermit wüsste die Musik nichts anzufangen. Sie kann durch Töne ein Liebchen nicht in unsere Einbildungskraft malen, nicht dessen trenes Meinen schildern u. s. w. Aber diese Vorstellungen schlagen aus der Einbildungskraft hinunter in das Gemüth, wecken Regungen darin, und *die* können Töne ausdrücken. Nehmen wir in der Musik zu einem Gesangtexte die Uebereinstimmung der Tonregungen mit den Gemüthsregungen wahr, so erkennen wir Wahrheit des Ausdrucks; finden wir Aehnlichkeit zwischen beiden nicht, so ist der Ausdruck unwahr.

Zu den Gefühlen gehören Personen, in denen sie leben. Ist eine Person nun bei einem Texte nicht bezeichnet, so können die durch Musik geschilderten Regungen nur aus dem Gemüthe des Tonkünstlers selbst kommen. Wie sie in seinem Gemüthe bei den erweckten Vorstellungen des Textes sich zeigen, erfahren wir durch seine Musik, vorausgesetzt, er besitze die Kunst, sein Inneres durch Töne für Andere wahrnehmbar auszudrücken. Ob nun gleich der Componist den Anlass zu den Regungen von Aussen, durch die Vorstellungen des Dichters empfangen, und diese also etwas Objectives sind, so geht doch die Schilderungsweise der Regungen selbst unmittelbar nur aus der eigenthümlichen Gefühlsweise des Componistengemüthes hervor, und wir nennen deshalb das Resultat derselben *subjectiven Ausdruck.*

In obigem Liede geben sich zärtliche Regungen kund, und das Trallera deutet auf eine heitere Gemüthsstimmung. Also wäre der Grundcharacter des ganzen Liedes: heitere Zärtlichkeit. Der durchaus von einander verschiedenen Gefühle in ihren Grunderscheinungen gibt es nicht viele, Modificationen aber nach Klima, Geschlecht, Alter, Lebensart, Bildung u. s. w. unzählige. Man denke sich, ein junger, heiterer, leichtfertiger Franzose sänge obiges Lied, wie heiter und leichtfertig müsste die Melodie dazu hinhüpfen, wenn sie dem Hörer naturwahr erscheinen sollte! Da die Regungen nur im Gemüthe aufleben, so können die Modificationen derselben auch nur von den Gemüthsarten der Menschen ihre besondere Färbung erhalten. Obige Strophe in der Oper singt ein alter, träger, hämischer Türke. Der fühlt aber anders — als der junge, joviale *Mozart*. Wollte dieser also Wahrheit des Ausdruckes zeigen, so durfte er nicht *seine*, sondern er musste Osmin's Regungen in Tönen schildern. In Osmin's Gemüthe aber ziehen träge, missmuthige Schatten über alle Gefühle hin, die Sonne der Heiterkeit bricht da nicht durch, sie malt sich nur grau auf dunklen Wolken ab. So hat *Mozart* das Lied auch aufgefasst, treu der Natur des alten Türken gemäss, und weil der Componist hier nicht aus seinem, sondern aus einem anderen Gemüthe herausgeschrieben hat, nennen wir das Resultat solcher Schilderungsweise *objectiven Ausdruck.*

Aus diesen Beobachtungen ergeben sich *bis jetzt* zweierlei Ausdrucksweisen eines Wortinhaltes durch Musik: eine subjective und eine objective.

In dem Liede, wie es in der Oper erscheint, war *Mozart* zu der letzteren verbunden. Wie fing er es an, uns mit Tönen zu sagen: seht, so trübe Färbung erhalten Heiterkeit und Zärtlichkeit in dem dunkeln, trägen Gemüthe des alten Türken?

Hörte Einer, dem die *Mozart*'sche Musik nicht bekannt wäre, die Melodie zu dem Liede Osmin's, ohne Worte, den Gesang auf ein Instrument übergetragen, er würde weder etwas von einer bestimmten Person noch von bestimmten Vorstellungen derselben erfahren, am Allerwenigsten aber in dieser Tonweise und deren Accompagnement heitere und zärtliche Gemüthsregungen wahrnehmen. Im Gegentheil, Tonart, G moll, Tempo und Tactart, langsamer $^2/_4$-Tact, Rhythmus, Modulation u. s. w. Alles, einzeln und zusammen betrachtet, entspricht dem Wesen der Trägheit und einer mässigen Melancolie. Dieses aber sind die Grundzüge in Osmin's Gemüth, die für gewöhnlich darin herrschen, wenn nicht ausserordentliche Anlässe es in ausserordentliche Aufregung brin-

Digitized by Google

gen und einen dritten Hauptzug in ihm wecken, Wuth und Rache. Alle Vorstellungen, die ihn nicht ausserordentlich aufregen, lassen ihn in seiner gewöhnlichen melancholischen Trägheit, und auch die zärtlichen und heiteren Worte des Liedes haben nicht Kraft und Macht genug, um es in lebhafte wirklich heitere Bewegung zu bringen.

Nur aber die Regungen des Gemüthes kann die Musik schildern, die auf dem Gronde der Seele webende und lebende Wahrheit, unbekümmert, ob die aus dem Munde kommenden Worte damit übereinstimmen, oder ihr widersprechen.

Das Wesen der musikalischen objectiv wahren Ausdruckskunst bestebt demnach darin, sich nie und nirgends durch Worte täuschen zu lassen, sondern stets nur zu malen, was hinter den Worten, tief unten im Gemüthe als ächte Wahrheit sich regt. Sagt das Wort: ich bin heiter, und der Mensch ist es wirklich im Gemüthe, so malt die Musik dieses. Sagt der Mensch: ich bin heiter, und er ist traurig im Gemüthe, so malt die Musik die Traurigkeit als die ächte Wahrheit, und straft das Wort Lügen. An dieser Maxime festhaltend, kann der Componist *nie* fehlgreifen, *nie* einen Wortinhalt falsch auffassen, muss immer, ohne alle Ausnahme objectiv wahr ausdrücken. Man untersuche zunächst von *diesem* Standpuncte aus alle einzelnen Stücke aller *Mozart*'schen Opern, und man wird erstaunen über die durchgängig entwickelte objective Wahrheit des Ausdruckes.

Eine weitere, zweite Bedingung objectiver Schilderungsweise werde ich später an einem anderen Beispiele zu entwickeln versuchen. Hier bemerke ich nur noch Folgendes.

Es leuchtet ein, dass, um überall so objectiv wahr schildern zu können, *Mozart* die innere Natur des Menschen in ihren Grundzügen sowohl als in den unzähligen Modificationen derselben nach den mannichfaltigsten Characterverschiedenheiten scharf beobachtet und tief ergründet gehabt haben muss. So wusste er in Hinsicht auf gegenwärtigen Punct, dass ausgesprochene Worte eines Menschen in dreierlei verschiedenen Beziehungen zo den Gemüthsregungen stehen können. Der Mensch ist sich nämlich erstens eines Gefühlszustandes bewusst, und will ihn durch Worte wirklich kund geben, wie z. B. wenn er heiter ist und es auch sagt. Oder er ist sich zweitens eines Gefühlszostandes bewusst, will ihn aber verhergen und einen anderen durch Worte vorheucheln, wie wenn er sich z. B. traurig fühlt und sagt: er sei heiter. Oder er ist sich drittens seioes inneren Zustandes selbst nicht klar bewusst, täuscht sich selbst, wie wenn er z. B. glaubt und ausspricht, er sei heiter, während er in der That traurig ist. Dieser letzte Fall entsteht am Oeftersten aus der *herrschenden* Gemüthsart des Menschen, und in diese Kategorie gehört Osmin. Er glaubt, als er das Lied singt, er spreche sein Inneres wahrhaftig aus, er sei Wonder wie heiter, gotmüthig, liebenswürdig, während diese Dinge gar nicht in seinem Gemüthe wohnen, sondern die Hauptzüge in ihm vielmehr düstere, träge und hämische sind.

Aus vorstehenden Beobachtungen lässt sich noch eine Frage leicht und bestimmt beantworten, nämlich die: sind reine Gedanken des Verstandes durchaus unbrauchbar für musikalischen Ausdruck?

Nehmen wir an, ein Lehrer sagte zu seinem Schüler: die Erde steht still. An und für sich hätte die Musik mit diesem Satze gar nichts zu thun. Sehr falsch aber wäre, wenn man daraus folgern wollte, reine Verstandessätze seien für das Gebiet der Musik absolut unbrauchbar.

Denken wir uns zwei Männer im Gespräch. Der eine behauptet: die Erde steht still; der andere: sie bewegt sich. Jeder will die Wahrheit seines Satzes den andern begreiflich machen, und keiner will glauben. Darüber werden sie warm. Jetzt bleibt der Gedanke nicht blos in dem Verstande, sondern er blitzt hinunter in die Gemüthswelt, zündet darinnen, und die Flammen der Affecte lodern auf. Sobald aber dieses geschieht, sobald das Gemüth in Bewegung geräth, ist auch der Musik ein Ausdrucksstoff geboten.

Es folgt hieraus der weitere sicher führende Satz, dass die Musik nicht Alles ausdrücken kann, was Worte sagen, dass sie aber Alles aosdrücken kann, was als Gemüthsbewegung irgend welche Worte begleitet.

(Wird fortgesetzt.)

Nachrichten.

Berlin. (Beschluss.) Nach der Agathe sang Mad. *Fehringer* die Desdemona in *Rossini's* Otello, Herr *Stieghelli* die Titelrolle. Für *Rossini*'sche Musik werden die vollendet ausgebildeten Sänger immer seltener, und dies ist wohl hauptsächlich der Grund, dass uns die unendlichen Melismen der Vocalpartieen in Opern wie Otello, Semiramis u. s. w., jetzt antiquirt erscheinen und uns langweilen, eben weil sie nicht mit der nöthigen Virtuosität ausgeführt werden. Es war z. B. diese letzte Vorstellung des Otello (am 21. Juni) für deutsche Sänger in der That sehr gelungen zu nennen, und doch fühlten wir uns wenig angeregt, bis auf den letzten Act, in dem *Rossini's* Genie die poetischen Situationen der Handlung wahrhaft sublim in Tönen verklärt hat. Eine der besten Vorstellungen des Otello in Berlin erlebten wir vor drei Jahren in der italienischen Oper des Königsstädter Theaters, wo *Rubini* den Otello, *Laura Assandri* die Desdemona, ein Mr. *Paulin (L'Epinasse*, der jetzt bei der grossen Oper zu Paris) den Rodrigo, *Zucconi* den Jago sangen. Die Sortita: „Ah si per voi già sento," von *Rubini* gesungen, war ein wahrhaftes Feuerwerk von Tönen, eine glänzende musikalische Illumination nach errungenem Siege. So kann kein Deutscher singen, selbst wenn er die technische Fertigkeit in gleichem Maasse besässe. So z. B. sind wir überzeugt, dass es gegenwärtig nicht leicht noch zwei deutsche Sänger gibt, die das Duo: „No, non temer" zwischen Rodrigo und Jago technisch so vollendet ausführen, wie hier *Mantius* und *Krause*; es war, rein vom vocalen Standpuncte betrachtet, die vorzüglichste Leistung des ganzen Abends, und dennoch fehlte uns Etwas: — jenes unbeschreibliche Laisser aller, und jene ganz eigenthümlichen Modulatio-

Digitized by Google

nen und Färbungen der Töne, der Klangmasse an sich; es fehlte uns das nationelle, italienische Colorit. Mad. *Fehringer* effectuirte im Otello viel bedeutender, als im Freischützen, weil die Desdemona des *Shakespeare*, trotz der Corrumpirung des italienischen Librettisten, doch noch immer ein Charactergebilde neben der ganz verwaschenen, sentimentalen Agathe ist. Mad. *Fehringer* besitzt einen prachtvollen Mezzosopranо, von mehr als zwei Octaven Umfang; das Register vom *a* der kleinen Octave bis zum *fis* und *g* der zweigestrichenen ist von ausgezeichneter Klangfülle, während die Region der Kopfstimme noch einer feineren Cultur bedarf. Wir würden der trefflichen Künstlerin rathen, sich vorläufig ausschliesslich dem Studium der Mezzavoce zu widmen. Ueberhaupt lässt die Tonbildung, obwohl durch viel natürliche Anlage und die Intonation, obwohl durch ein gutes Ohr unterstützt, noch manchmal etwas zu wünschen übrig; auch hat Mad. *Fehringer* die höhere Schule der Geläufigkeit noch nicht vollständig absolvirt. Dagegen aber bestehen ihre Vorzüge eben in der kraft- und klangvollen Stimme, einer bewundernswerthen Ausdauer in anstrengendsten Partieen, z. B. der Julia in der Vestalin, deren zweiten Act wir, so wie Mad. *Fehringer* ihn durchführt, für eine der riesigsten Aufgaben im Bereich des lyrischen Drama's halten. Ausserdem besitzt Mad. *Fehringer* eine hinreissende Glut dramatischen Feuers, die sie freilich noch manchmal zu mässigen und zu veredeln haben dürfte, natürliche Wahrheit des Ausdrucks, deutliche Textaussprache und bedeutendes Auffassungs- und Darstellungstalent, was sich namentlich im Otello und der Vestalin herausstellte. Wir wüssten keine junge deutsche Sängerin, die von der Natur mehr begabt wäre, eine *Schechner*, *Schebest* und *Schröder-Devrient* zu ersetzen, als Mad. *Fehringer*, wenn sie, ihre Stimme schonend, mit Vorsicht und Eifer weiter studirt und vielleicht auf ein Jahr zu *Rossini* oder zu *Manuel Garcia* nach Paris ginge.

Mad. *Fehringer* trat im Ganzen hier fünf Mal auf, und zwar als Agathe, Desdemona, Gräfin im Figaro von *Mozart*, und zwei Mal als Vestalin. Das Publicum nahm die talentvolle, treffliche Künstlerin mit vielem Beifalle auf, und zeichnete sie namentlich in der Vestalin durch mehrfachen Hervorruf aus. In Figaro's Hochzeit transponirte Mad. *Fehringer* die Arie der Gräfin „Dove sono" nach B dur alla Catalani. Interessant war es, dass Mad. *Fehringer* auch die nachcomponirte Arie in F dur mit obligatem Bassethorn sang und zwar vortrefflich und mit lauter Anerkennung.

Stieghelli, der bereits vor zwei Jahren hier sang, seitdem aber in Paris und Italien Gesangstudien gemacht hat, trat bis heute zwei Mal, als Otello und Licinius auf, und wir mögen, bevor wir ihn nicht noch in anderen Partieen gehört, kein geschlossenes Urtheil über ihn und seine Leistungen abgeben. Deshalb hier nur so viel: wir glauben, dass *Stieghelli* unter den jetzigen deutschen Tenoristen, was die „Kunst zu singen" anlangt, schwerlich einen Rivalen zu scheuen haben dürfte, allein seine materiellen Stimmmittel scheinen uns nach diesen zwei Rollen für das Genre der sogenannten Heldentenore nicht ausreichend zu sein. Es ist doch wirklich ein Elend: wenn ein deutscher Sänger was Rechts gelernt hat, fehlt's ihm an Stimme; Andere haben gute Stimme, singen aber damit wie Choristen. Wir werden auf *Stieghelli* zurückkommen.

Der polnische Componist Herr *Felix Dobrzyński* gab am 20. Juni eine Matinée musicale im Saale des Hôtel de Russie, worin er nur eigene Compositionen zu Gehör brachte, von welchen die Instrumentalwerke (Quintett, Sonate u. s. w.) mehr ansprachen, als die Gesangstücke aus seiner Oper Monbar, die freilich aus dem Zusammenhange gerissen nicht verständlich sein konnten. Im Uebrigen haben wir uns über diesen Künstler schon früher in diesen Blättern des Weiteren ausgesprochen. *H. T.*

Ueber die Musik in Paris.

(Beschluss.)

III.

Die Conservatoir-Concerte. — Die Concerte des Prinzen von *der Muskowa*. — *Orfila's* Soiréen.

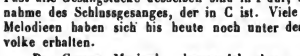
Die Conservatoir-Concerte waren in diesem Jahre, wie immer, unübertrefflich schön. Man eröffnete sie mit der Symphonie in F von *Beethoven*, deren Andante jedesmal wiederholt werden muss. Darauf wurden Bruchstücke aus einem Oratorium von Herrn *Josse* aufgeführt, die das Publicum ziemlich kalt aufnahm. Herr *Josse* ist übrigens ein Mann von Talent, und hat im Laufe des Winters das ganze Oratorium im Saale der komischen Oper, zu deren Orchester er gehört, aufführen lassen. Die Stimmen über sein Werk waren getheilt, jedenfalls ist viel des Bizarren und Widernatürlichen darin, wie z. B. der Höllentraum und der Dämonenchor, die der *Weber*'schen Musik zur Wolfsschlucht nachgeahmt sind. Die jüngeren französischen Componisten legen sich mit einer wahren Wuth darauf, Oratorien zu componiren, was sehr erklärlich ist, wenn man bedenkt, dass ihnen meistens das wahre dramatische Talent abgeht, und sie im Oratorium das Monotone und Leblose ihrer Musik als für die ernstere Gattung nothwendig ausgeben können. Sobald ihr Satz sich schwerfällig und psalmodiecnartig fortbewegt, sagen sie, dies wäre für die „Musique sérieuse" nöthig, es wäre nicht ihre Schuld, wenn das Publicum solche Musik nicht zu würdigen verstände u. s. w. So wurden hier in neuerer Zeit die Hörsäle von Oratorien, biblischen Opern und Cantaten überschwemmt, und das Publicum bis zur Tortur gelangweilt. Auf die *Josse*'sche Musik folgte im ersten Concerte eine Symphonie concertante für Violine und Violoncell von *Delaffre* und *Pilet*, ferner ein Benedictus von *Beethoven*, das ziemlich mittelmässig gesungen wurde, und *Mozart*'s unsterbliche Symphonie in G moll. Das Schlechtsingen kommt im Conservatorium überhaupt häufig vor, und unübertrefflich sind die Concerte nur hinsichtlich der Instrumentalexecution. Es fehlt hier durchaus an Solosängern, und *Roger* und *Dupont* ausgenommen, treten im Conservatorium selten Leute auf, die des Anhörens werth sind. Noch weit schlimmer aber sieht es mit den weiblichen Partieen aus, die meistens den schwachen Eleven des Conservatoriums übertragen werden. Eine deutsche Altistin, Dem. *Bockholtz*, die öfters zu den Concerten gezogen wurde, zeichnete sich durch eine volle, wohlklingende Stimme,

Digitized by Google

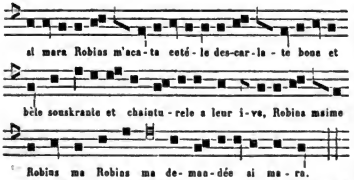
wie durch treffliche Sehnle aus. Im zweiten Concerte kamen zur Aufführung: die 42. Symphonie von *Haydn* (Op. 80), ein Offertorinm von *Jomelli*, ein Adagio und Rondo für die Flöte von *Tulou*, vorgetragen von *Dorus*, Chor der Derwische und Marsch mit Chor aus den Ruinen von Athen, endlich die D dur-Symphonie von *Beethoven*. Den Chor der Derwische hatte man bisher noch nicht gehört, und es würde mir unmöglich sein, die Wirkung zu beschreiben, die er auf das Publicum hervorbrachte. Es war als ob *Beethoven* auf einmal aufträte und sich in ganz anderer Gestalt als bisher zeige. Man schien nicht zu wissen, dass er eben so gross in der charakteristischen, wie in der pathetischen Darstellung ist, und konnte über diesen Fanatismus, über diese wirbelnden und drehenden Bewegungen gar nicht zu sich selbst kommen. Auch wurde der Chor meisterhaft vorgetragen, die Sänger selbst schienen hingerissen und entwickelten eine wunderbare Stimmenmacht. Es wurde mir bei dieser Gelegenheit klar, dass das Mangelhafte im Chore auf Rechnung der Weiberstimmen zu schreiben sei. Im dritten Concerte hörten wir den ersten und zweiten Theil der vierten *Spohr*'schen Symphonie: Die Geburt der Musik, Wiegenlied, Tanz und Serenade. Das schwer zu befriedigende Publicum spendete dem Werke *Spohr's* reichlichen Beifall, besonders dem Wiegenliede, und man wünschte allgemein, die Symphonie ganz zu hören. Hierauf folgte ein Sancti et justi und ein Ave verum von *Mozart*, dann ein Concertino für die Clarinette, das Herr *Blaës*, erster Clarinettist des Königs von Belgien und Professor am Conservatorium zu Brüssel, mit vieler Virtuosität vortrug. Den Schluss machte der Gefangenen-Chor aus Fidelio und die A dur-Symphonie von *Beethoven*. Das vierte Concert brachte *Mendelssohn's* dritte Symphonie, Scenen aus Idomeneo von *Mozart*, eine Fantasie für das Horn von *H. Guguot*, den alten Chor „O filii" von *Leisring* und die C dur-Symphonie von *Beethoven* zur Aufführung. Das fünfte Concert wurde eröffnet mit *Onslow's* F moll-Symphonie. Ihr folgte eine Scene mit Chor aus Orpheus von *Gluck*, eine Flötenvariation von *Remusat*, der Derwischchor und die C moll-Symphonie. Im sechsten Concerte hörten wir die 50. Symphonie von *Haydn*, Op. 95, die Motette: „Ne pulvis" von *Mozart*, Recitativ und Arie aus Titus mit obligater Clarinette, vorgetragen von Herrn *Blaës* und seiner Frau, der ehemaligen Sängerin *Meerti*, Fragmente aus Armide von *Gluck* und die Pastoral-Symphonie von *Beethoven*. Von gleichem Interesse waren die beiden Concerte, welche die Gesellschaft am Charfreitage und Ostersonntage veranstaltete. Ich führe die Programme indess nicht an, weil sie grösstentheils aus bekannten Musikstücken bestanden.

Ich habe früher schon erwähnt, dass die einzigen Concerte, die neben denen des Conservatoriums genannt zu werden verdienen, die religiösen sind, die unter Leitung des Prinzen *von der Moskowa* stattfinden. In der That, ich wüsste keinen Ort, wo man in unseren Tagen Gelegenheit hätte, das Werthvollste und Ausgezeichnete, was wir in der Musik besitzen, in so vollendeter Weise ausführen zu hören als hier. Der Prinz hat die Stimmen der besten Dilettanten mit denen hiesiger Artisten so glücklich zu vereinigen gewusst, dass ein Chor daraus entstanden ist, wie man ihn schwerlich wieder hören kann. Dies wird erklärlich, wenn man bedenkt, dass die Dilettanten aus reiner Lust und Liebe zur Sache mitwirken, die Artisten aber so gut bezahlt werden, dass sie die Proben pünctlich einhalten. Da ich schon zu wiederholten Malen über dieses einzige Institut berichtet habe, so will ich mich heute nur darauf beschränken, über das letzte, in der That äusserst interessante, Concert zu schreiben. Es fand am 3. Juni d. J. Statt und brachte Compositionen zur Aufführung, die, mit Ausnahme einer einzigen, dem hiesigen Publicum durchaus neu waren. Auf dem Programm wurde angezeigt, dass vom 27. April 1843 bis zum 3. Juni 1846 neunzehn Concerte gegeben worden sind, in denen 120 Stücke zur Aufführung kamen, von denen wenigstens 100 nie in Concerten gesungen worden sind. Die Matinée begann mit dem vierstimmigen Hostias et Preces aus der Requiem's-Messe von *Palestrina*. Hierauf folgte ein Gesang aus dem 13. Jahrhundert Robin m'aime von *Adam de la Halle*. Er ist aus dem Singspiel Robin und Marion gezogen, das sich in einem Manuscripte der Bibliothèque royale befindet. *Adam de la Halle*, der auch der Bucklige von Arras genannt wird, attachirte sich nach einer etwas stürmisch verlebten Jugend an den Bruder des heiligen Ludwig, Carl von Anjou, als Poet und Musiker. Man weiss nicht genau, wann *Adam* seinen Robin und Marion gedichtet hat, allein die Verbreitung dieses Stückes, das gleichsam die erste komische Oper, oder das erste Vaudeville in Frankreich war, muss ausserordentlich gewesen sein, denn noch jetzt existirt in mehreren Theilen Frankreichs, wie z. B. in der Picardie, das Sprüchwort: „Sie lieben sich wie Robin und Marion." Auch die von *Adam* componirte Melodie, die ich unten mittheilen werde, hört man noch unter dem Volke wiederklingen. Das Hirtenmädchen Marion singt die Melodie, indem sie auf ihren Geliebten Robin wartet. Statt seiner aber kommt der Ritter Aubert, der eben mit einem Falken auf der Hand vom Turnier zurückkehrt. Er macht dem Schäfermädchen den Hof, diese aber sagt ihm, dass sie nur Robin liebe, und dass er sie in Ruhe lassen sollte. Da stellt sich der Ritter traurig, und geht mit der Versicherung fort, dass er sich ertränken würde. Marion lacht ihn aus. Nun kommt der Geliebte, sie singen eine Weile zusammen, bis der Ritter zurückkommt. Marion holt einen Bierfiedler, und unterdess fängt Anbert mit Robin Streit an, prügelt ihn tüchtig durch und will Marion entführen. Diese wehrt sich aber tüchtig und der Ritter muss endlich nachlassen. Nun kommt die Gesellschaft herbei, welcher der Bierfiedler eins vorsingt, und so endet das Spiel. Fast alle Gesangstücke desselben sind in F dur, mit Ausnahme des Schlussgesanges, der in C ist. Viele von den Melodieen haben sich bis heute noch unter dem Landvolke erhalten.

Der Gesang Marion's, dessen ich oben erwähnte, lautet so:

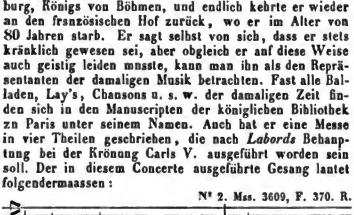


Digitized by Google



Der Prinz *von der Moskowa* hat diese einfache und naive Melodie so arrangirt, dass sie eine sehr liebliche Wirkung hervorbrachte. Die Gräfin *Murat* trug das Solo vor, das von Streichinstrumenten begleitet wurde.

Auf dieses musikalische Curiosum folgte ein Motet: Vere Langnores von *Vittoria*, und dann ein dem *Adam*'schen Liede ähnliches Stück von *Guillaume de Machault* aus dem Jahre 1300. Die ersten Nachrichten, die wir von dieser sonderbaren Erscheinung haben, finden sich auf Wachstafeln, die in Florenz aufbewahrt werden. Er war Kammerdiener der Gemahlin Philipps des Schönen. 1321 begab er sich in die Dienste Johanns von Luxemburg, Königs von Böhmen, und endlich kehrte er wieder an den französischen Hof zurück, wo er im Alter von 80 Jahren starb. Er sagt selbst von sich, dass er stets kränklich gewesen sei, aber obgleich er auf diese Weise auch geistig leiden musste, kann man ihn als den Repräsentanten der damaligen Musik betrachten. Fast alle Balladen, Lay's, Chansons u. s. w. der damaligen Zeit finden sich in den Manuscripten der königlichen Bibliothek zu Paris unter seinem Namen. Auch hat er eine Messe in vier Theilen geschrieben, die nach *Labords* Behauptung bei der Krönung Carls V. ausgeführt worden sein soll. Der in diesem Concerte ausgeführte Gesang lautet folgendermaassen:



Hierauf folgte das Kyrie aus der Requiemmesse von *Orlando Lasso* und eine Melodie mit Chor von *Couperin*, welche die Gräfin *Murat* vortrug. Dies war eine ganz herrliche Composition, so frisch und neu als wäre sie eben gemacht worden. Ueberhaupt gehört *Couperin* zu den classischen Meistern seiner Zeit, und in vieler Hinsicht hat er Aehnlichkeit mit *Händel* und *Bach*, mit ersterem mehr in seinen grösseren Stücken, mit letzterem in den Claviercompositionen. Von ganz überraschender Wirkung waren hierauf die Scenen der Hölle und des Elisiums aus *Rameau's* Kastor und Pollux. Man schämt sich wenn man dergleichen köstliche Musik hört, so lange an Phrasen wie *Rameau's* Psalmodieenmusik u. s. w. geglaubt zu haben. Dergleichen Vorurtheile pflanzen sich von Jahr zu Jahr fort, und unsere musikalische Welt glaubt am Ende, das Vergangene sei mehr oder weniger Plunder, den man früher, in Ermangelung von Besserem, für etwas Gutes gehalten hat. Auch ist von sogenannter Psalmodie und Monotonie in dieser von Leben und Feuer strotzenden Scene keine Spur. Im zweiten Theile des Concertes kamen vor: Glee aus der Sammlung englischer Nationallieder des Dr. *Mac Farren*, eine Bass-Arie mit Chor aus dem Tod Jesu von *Graun*, ein Chor aus Hippolyte und Aricie von *Pellegrini*; ein Monte oliveti von *Palestrina*; Adieu Irlande! ein Glee aus der Sammlung des Dr. *Farren*; ein Bruchstück aus einem alten französischen Noël, und das Kyrie aus der Papst Marcell-Messe von *Palestrina*. Ich brauche, nachdem ich ein solches Programm angeführt habe, von den Genüssen, die dieses Concert gewährte, kaum mehr zu sprechen, um so weniger, als von der herrlichen, fast beispiellos exacten Ausführung oben schon die Rede war. Sollte es denn in Deutschland nicht möglich sein, ähnliche Institute in's Leben zu rufen, in Deutschland, wo es doch ganz gewiss eine Menge von Dilettanten gibt, die froh wären, eine Gelegenheit zu finden, die ihnen das Studium älterer Meister bequemer macht? Die Ausführung wäre um so leichter, als die meisten von diesen classischen Compositionen wenigen oder gar keinen Orchester-Aufwand erfordern. Ja in Deutschland, wo bereits so viele Gesangvereine bestehen, wäre es nicht einmal nöthig, besondere Institute für dergleichen musikalische Aufführungen zu creiren, man branchte eben nur die Männer- und Damengesangvereine von Zeit zu Zeit zusammenzuziehen und die älteren Meisterwerke zu executiren.

Unter den unzähligen Soiréen, die hier im Winter stattfinden, zeichnen sich die des berühmten Arztes und Decans der medizinischen Facultät *Orfila* aus. Man führt dort grösstentheils gute Compositionen auf, und vereinigt den besten Kreis von Künstlern, der in Paris zu haben ist. Interessant sind auch die Soiréen der Gräfin *Merlin*. *Erard* hat dieses Jahr wieder, wie gewöhnlich, ein grosses Concert mit einem Ballfeste gegeben. *Thalberg* wurde in jenem Concerte wieder vielfach bewundert. Auch den Gesang der Dem. *Jda Bertrand* nahm man beifällig auf. *Thalberg* hat, nachdem er von seiner Reise in Deutschland nur kurze Zeit hier ausgeruht hatte, auf's Neue Paris verlassen, wo er für den Winter zurückerwartet wird.

IV.

Rossini's Statue. — *Habeneck.* — Mad. *Farrenc.* — *St. Jaëns.*

Die französische Regierung hat *Rossini* eine Marmorstatue in der grossen Oper errichten lassen, die vor Kurzem enthüllt worden ist. Man führte bei dieser Gelegenheit das Stabat mater und den zweiten Act von Wilhelm Tell auf, und ich weiss nicht, ob ich diese Aufführung oder die Statue selbst misslungener nennen soll. *Rossini*

Digitized by Google

ist sitzend mit übereinandergeschlagenen Beinen dargestellt. Der Kopf hängt etwas nach der Seite und hat eben keinen besonders schönen Ausdruck. Man ist einig darüber, dass die Statue misslungen sei, wie die meisten, die man in neuerer Zeit hier errichtet hat. *Habeneck* war vor Kurzem bedenklich krank, und es scheint, als ob seine zahlreichen Beschäftigungen anfingen, seine physischen Kräfte zu übersteigen. Er ist indess jetzt wieder hergestellt und in voller Thätigkeit. Ich bin überzeugt, dass, wenn er das Directorium der Oper behalten haben würde, diese nie so in Verfall gerathen wäre. Sie hat in letzterer Zeit grösstentheils von den Werken *Halévy's* existirt, und alle neu aufgeführten Opern sind, wie oben bereits erwähnt, durchgefallen. *Leon Pillet* hat im vergangenen Winter grossartige Ballfeste gegeben, die ihm die obnehin schon ergebene Journalistik noch mehr befreundet haben.

Madame *Farrenc*, über deren geniale Compositionen ich bereits öfter zu berichten Gelegenheit hatte, hat vor einiger Zeit eine zweite grosse Symphonie vollendet, die sie in einem Concerte am 3. Mai aufführen liess. Der Erfolg war wiederum sehr bedeutend, und die Franzosen bilden sich nicht wenig darauf ein, neben ihrer berühmten *Sand* auch eine Tonkünstlerin zu haben, die dieser an künstlerischem Werthe nicht nachsteht. Mad. *Farrenc* liess auch noch andere vortreffliche Stücke von ihrer Composition aufführen, die eben so günstig aufgenommen wurden. Ihre Tochter, *Victorine*, gab uns eine Romanze von ihrer Arbeit zum Besten, die zu verrathen schien, dass das Compositionstalent in dieser für die Kunst so begeisterten Familie erblich ist. Auch spielte sie das D moll-Concert von *Mozart* mit bewundernswürdiger Fertigkeit und Präcision.

Der 10jährige *Camille St. Jaëns* gab in demselben Monate ein Concert, in welchem er unter Anderem zwei grosse Concerte aus dem Gedächtnisse vortrug. Dieser Knabe verspricht Ausserordentliches, und setzte auch am Tage seines Auftretens das zahlreiche Auditorium wahrhaft in Erstaunen. Er spielt nicht allein gut als Knabe, sondern selbst dann, wenn man den Maassstab anlegt, den man bei grossen Virtuosen anzuwenden gewohnt ist. *Stamaty* leitet das hoffnungsvolle Kind mit bewundernswerther Umsicht, und erzieht ihn in einer Schule, die zu den besten gehört, die wir haben. Die hiesige illustrirte Zeitung hat neulich das Bildniss und die Biographie des jungen *St. Jaëns* veröffentlicht. Dr. *F. Bamberg*.

Frankfurt a. M. Musik vom 1. April bis 30. Juni. Opern, die das Repertoir halten, ohne es zu bereichern, waren: Robert, Belisar, Nachtwandlerin, vier Mal, die Hugenotten, der Barbier von Sevilla, Zauberflöte, zwei Mal, Stradella, drei Mal, Norma, zwei Mal, Don Juan, zwei Mal, Figaro, zwei Mal, Regimentstochter, Schweizerfamilie, zwei Mal, Zampa, zwei Mal, Entführung aus dem Serail, zwei Mal, als Posse der Weltumsegler, zwei Mal, und als Novität am 13. April die schwarzen Jäger von Herrn *Neeb*. Ein Charivari verschiedener Operuscenen wird gewöhnlich gewählt, wenn Holland in Nöthen ist. In Zwischenacten sahen wir die zwölf Araber-Babylen aus der Wüste Sahara in Verbindung mit der Ouverture aus den Abenceragen ihre gewaltigen Sprünge machen, und hörten später die Herren Virtuosen *Coenen* und *Nabich* sich produciren. Der Status unseres Repertoirs, durch eine Ferienzeit vom 11. bis zum 31. Mai getrennt, in welcher Zeit ein neues Podium gelegt und das Orchester erweitert wurde, wäre hiermit angedeutet. Auf Einzelnes kommen wir zurück. War die Oper aber an Novitäten arm, so war sie an Gästen desto reicher. Als Isabelle, Amine und Margarethe (Hugenotten) beschloss Mad. *Palm-Spatzer* ihr hiesiges Gastspiel. Man hörte sie gerne, man hatte Achtung vor ihrer Schule und vor ihrem aristokratischen Anstand, aber man erwärmte sich nicht an ihren Leistungen. Am Allerwenigsten sprach sie als Nachtwandlerin an, worin uns schon die ersten Grössen hingerissen haben. Jugendliche Formen, frisches Organ und ungezwungene Naivetät lassen sich doch nicht ganz hinwegphilosophiren oder durch Schule ersetzen. Herr *Anschütz* setzte sein Gastspiel fort und ist nun der unsere. Eine Reihe mit Wahrheit aufgefasster, sinnreich nuancirter Darstellungen und künstlerische Bildung haben ihm die Gunst des Publicums erworben. Namentlich war die Zeichnung seines Belisar vortrefflich. Fräul. *Brandt* trat ferner als Antonina, Königin der Nacht, Adalgisa auf und steht nun auch in den unbesternten Reihen unserer Mitglieder. Ueber die klangvolle jugendliche Stimme und kräftige Höhe dieser Sängerin haben wir schon gesprochen (wie über die Vorzüge und Mängel der Mad. *Palm-Spatzer* und des Herrn *Anschütz*); mit diesen Vorzügen verbindet sie nun noch ein Streben nach Effecten, das ihr zwar jedesmal reichen Applaus sichert, das aber zu sichthar erscheint, um auch die Kritik zu befriedigen. Vor Allem sind hier edlere Haltung und correcteres Studium des Gesanges anzuempfehlen. Herr *Scharpff* sang noch manche Partieen, ehe ihm aufgekündigt wurde, z. B. Papageno, Don Juan, Almaviva, und obgleich dieser Vielseitigkeit durchaus kein unbedingtes Lob zu ertheilen ist, erfordert es doch die Pflicht der Unparteilichkeit, zu wiederholen, dass er, in seinen Anforderungen an erste Fächer beschränkt, für jede Bühne ein sehr nützliches Mitglied sein wird.

Mad. *Reuther-Gundy* gab die Valentine, die Norma und die Donna Anna, gerieth darauf in Conflict mit der hiesigen Kritik, weil sie ihr die Wahrheit sagte, und zerriss nach mancherlei Collisionen abermals den Faden, der morsch genug sie an unsere Oper band. Es gab eine Zeit, in welcher Dem. *Reuther*, von herrlichen Mitteln begünstigt, zu schönen Hoffnungen berechtigte, allein diese Zeit blieb unbenutzt, und anstatt fortzubauen auf diese natürlichen Stützen, verbunden mit tüchtigem Talent für antike Darstellungen, dienten sie nur dazu, um bunderie von Excessen im Gesange hervorzurufen. Leider gehört es zu den nicht seltenen Erscheinungen auf der Bühnenwelt, dass die Grazie, dem weiblichen Geschlechte angeboren, und die holde Poesie, ein Geschenk der Musen, so oft durch die Antipoden des Schönen, durch Eitelkeit und Prätention verdrängt werden, und wir meinen es gut mit Mad. *Gundy*, wenn wir sie bitten, bei Dem. *Reuther* wieder in die Schule zu gehen.

(Beschluss folgt.)

Digitized by Google

Einige Bemerkungen über den Textinhalt der einzelnen Musikstücke in der Oper.

Die bestimmteren Formen der Arie, des Duetts, Terzett's u. s. w. in der Oper sollen da eintreten, wo die Gefühle, Leidenschaften, durch die Situation auf einen Punct concentrirt, sich, einem zusammen gezogenen Gewitter gleich, entladen. Hierbei hat jedoch der Dichter Mancherlei zu berücksichtigen, wenn er dem Componisten eine Wirkung möglich machen will.

Das Gefühl muss vor Allem ein inhaltschweres, allgemein ansprechendes, nicht etwa nur in dieser oder jener Art von besonders gebildetem Hörer, sondern in jeder Menschenbrust mittönbares sein.

Wie oft wird gegen diese Forderung schon gesündigt! Was schreibt der Dichter für Dinge hin, die als Arie z. B. gesungen werden sollen! In dem Texte der folgenden Arie im Maskenball muss der arme König singen:

> Ihr, die ihr stets mein Leben
> Beglückend nur umgeben,
> Ihr Künste, all' mein Streben
> Zielt auf Vollendung hin.
> Der Heimath euch erziehen
> Will ich, und reich erblühen
> Sollt ihr durch mein Bemühen,
> Denn Kunst war meine Bilderin.

Ein viel zu nüchterner, kalter Inhalt, um die warmen Töne dafür in Bewegung zu setzen. Hält sich der Componist streng an das, was als Gefühlsregung diese Vorstellungen begleiten mag, so muss eine matte musikalische Wahrheit entstehen; will er aber ein warmes, lebendiges Musikstück schaffen, so muss er die Wahrheit verletzen, indem er dem Gemüthe Regungen accomponirt, die bei obigen Gedanken nicht erwachen können.

Wenn dagegen Belmonte in der Entführung aus dem Serail nach langer Trennung dem Augenblicke nahe ist, wo er seine geliebte Constanze wieder erblicken soll, aber in der Gewalt eines Mächtigen, und nun, von dieser Situation ergriffen, in die Worte ausbricht:

> Constanze! dich wiederzusehen! dich!
> O wie ängstlich, o wie feurig
> Klopft mein liebevoller Herz,
> Und des Wiedersehens Zähre
> Lohnt der Trennung bittern Schmerz u. s. w.

so ist das ein Inhalt, würdig in Tönen verherrlicht zu werden, und so eine Arie zittert und glüht mit in jeder Brust.

Aber der Dichter kann ein Gefühl, eine Leidenschaft glücklich hinzeichnen, der Componist sie treu in Tönen malen, ohne dass die beabsichtigte Wirkung erreicht wird.

Hier wirken vorzüglich zweierlei Ursachen sehr hinderlich. Die erste liegt in der Stellung, in dem Momente, wo das anhaltendere Gefühlsbild erscheint. Da muss die dramatische Handlung einen Stillstand erlauben; die That muss auf einem natürlichen Ruhepuncte ankommen, damit das Gefühl sich auslassen kann. Liegt dieser Ruhepunct nicht in der Natur der Handlung, wird diese gewaltsam angehalten in ihrem Laufe, blos um des Musikstückes willen, und wird also die erregte Neugierde des Zuschauers ohne Befriedigung gelassen, so ist der talentvollste Componist verloren, denn er findet einen missmuthigen, ungeduldigen, ungeneigten Zuhörer, der der Musik gern zurufte: ich verbitte mir jetzt Ihren Besuch, drängen Sie sich nicht zur Unzeit hervor, sondern warten Sie gefälligst, bis Ihre Stunde kommt. Ich bin Ihnen gewogen, aber in diesem Augenblicke sind Sie mir unausstehlich, Sie halten mir da eben eine Begebenheit auf, die gerade im interessantesten Verlaufe war.

Die zweite hinderliche Ursache kann liegen in dem Mangel zweckmässiger Vorbereitung und Hinführung zu der Gefühlssituation.

Wir müssen nämlich die Ursachen kennen, das Crescendo der Umstände, die ein Gefühl entstehen machen und zum Ausbruche bringen, dergestalt, dass es nicht blos bei der Person auf der Bühne, sondern auch bei jedem Hörer entstehen und ausbrechen muss.

Man vergegenwärtige sich das Terzett zwischen Armand, seiner Gattin und Micheli im ersten Acte des Wasserträgers.

Die beiden ersten kommen herein und drücken ihre Dankgefühle gegen Micheli, ihren Retter, aus. Das ist der *Inhalt*. Aber welche glückliche Hinführung, Vorbereitung, welch ein weise angelegtes Crescendo von Vornumständen hat unsere Seele so empfänglich gemacht, so in allmälige Vorvibration gesetzt, dass, als nun der Ausbruch des Gefühls im Terzett erfolgt, wir ganz und gar mittönen, als wären wir die Personen selbst.

Wir wissen gleich aus der ersten Scene, der Exposition, dass Graf Armand sich der Willkür und Volksbedrückung Mazarin's edel und muthig entgegengestellt, und darum durch die Flucht Rettung vor seiner Rache suchen musste. Wie werden wir warm für einen so edlen Mann! Micheli hat beide aus den Händen der italienischen Soldaten befreit, er will, er muss sie retten! — Er hat sie zu sich bestellt, er will sie aus Paris bringen. Er erwartet sie jeden Augenblick. Wie sind wir gespannt auf das edle Paar, welche Theilnahme fühlen wir, wie lieb haben wir den braven Micheli, ihren Retter! Nun erscheint das Paar, wirft sich in stürmischem Danke an seine Brust:

> Komm hier zu meiner Brust,
> Mein Schutzgott, mein Erretter u. s. w.

Das ist eine Situation, ein Inhalt, eine Hinführung, eine Vorbereitung von Umständen!

Warum ist der Wasserträger *Cherubini's beste* Composition?

Weil er ein Buch zu bearbeiten hatte voll Sinn, Wahrheit und Gefühl, das weckte, das steigerte seinen Genius zu ungewohnter Höhe.

Er hat keinen solchen Text wieder erhalten, und keine solche Musik wieder geschaffen. *J. C. Lobe.*

Feuilleton.

Verordnung und Bekanntmachung. Von dem mit Beifall aufgenommenen Choralmelodienbuche des verstorbenen Concertmeisters und Organisten *Fischer* zu Erfurt, welches nach dem Urtheile kirchlicher Behörden, seit einem Vierteljahrhundert seinen Gebrauchs im Regierungsbezirke Erfurt, und überhaupt in Thüringen, auf Sinn und Ausbildung der dortigen Organisten einen entschieden wohlthuenden Einfluss hervorgebracht hat, wird jetzt eine neue Ausgabe unter dem Titel: „Evangelisches Choral-Melodienbuch, vierstimmig ausgesetzt, mit Vor- und Zwischenspielen von *Michael Gotthardt Fischer*, weiland Concertmeister, Musiklehrer

Digitized by Google

am Seminar und Organisten an der Predigerkirche zu Erfurt, berausgegeben mit einem Vorwort über das Werk selbst, über seinen Verfasser, Andeutung über die Pedal-Applicatur, Angabe der Register u. s. w., von *A. G. Ritter*, Musikdirector und Domorganisten zu Merseburg. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage," in der Buch- und Musikalienhandlung von G. W. Körner zu Erfurt und Langensalza vermuthlich. — Es hat nun das Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medicinalangelegenheiten zu Berlin sich bewogen gefunden, dieses Meisterwerk durch die königl. Consistorien der Monarchie allen Presbyterien, Organisten und Schullehrerseminarien zur Anschaffung dringend zu empfehlen, was wir mit um so grösserem Rechte hiermit veröffentlichen, als sich ohne weitere Anpreisung die Vortrefflichkeit und allgemeine Brauchbarkeit dieses in seiner Art einzigen Choralwerkes daraus ersehen lässt.

Weissenfels. Am 25. Juni gab Herr Organist *Stade* aus Arnstadt in der hiesigen Schlosskirche ein Orgelconcert, zu einem neuen Beweise, dass Thüringen immer noch Organisten hervorbringt, die den Ruhm ihrer Väter glänzend zu bewähren wissen. Herr *Stade* eröffnete das Concert mit einer Fantasia quasi Sonata von seiner eigenen Composition. Dieses grossartige Tonstück bestand aus folgenden Sätzen: 1) Allegro maestoso, welches in der kunstvollen Durchführung der gewählten Motive von vorn herein den gründlich gebildeten Meister verrieth, während zugleich die Originalität dieser Motive an sich und die ganze übrige Gestaltung des umfangreichen Satzes dagegen eben, dass der Componist ausser dem, was man lernt, was man sich erarbeitet, auch noch jenes Etwas besitze, das den Künstler eben zum Künstler macht: das unmittelbare Geschenk von oben, das göttliche Feuer der Phantasie. — 2) Andante, ebenfalls thematisch gearbeitet, und doch voll Anmuth und Lieblichkeit. Ausserdem spielte er mehrere eigene und fremde Compositionen, wovon wir der Kürze wegen nur noch der am Schlusse gegebenen Variationen über ein Originalthema, von Herrn *Stade's* Composition, erwähnen. Erweckte schon das Thema durch edle Einfachheit und kirchliche Würde eine recht günstige Meinung für sich, so war dies nicht minder bei den fünf Variationen der Fall, welche von dem glücklichen Talente des Componisten ein wiederholtes Zeugniss ablegten und eine vortreffliche Wirkung machten, die namentlich bei der letzten, sichoestimmigen Durchführung des Theme's, wo das Pedal durchgehende obligat auftrat, wahrhaft grossartig genannt werden musste. Die technische Ausführung aller, zum Theil eine hohe Virtuosität in Anspruch nehmenden Tonstücke liess nichts zu wünschen übrig, und Referent hebt nur noch besonders die Reine hervor, mit welcher Herr *Stade* die grössten Schwierigkeiten im Pedal sowohl, wie im Manual gleich spielend überwand.

Die Belgique musicale berichtet aus Brüssel: Caterina Cornaro von *Franz Lachner* hat bei der zweiten Aufführung noch mehr angesprochen; das Ensemble war vortrefflich; das Orchester, durch die Anwesenheit des grossen Componisten, welcher sich seit einiger Zeit bei uns aufhält, begeistert, bat Ausserordentliches geleistet. Jede Nummer wurde rauschend applaudirt. Mad. *Pircher* war ausgezeichnet als Caterina. Der Componist wurde am Schlusse der Oper abermals gerufen.

Flotow's neue Oper: Le l'âme en peine ist in der Pariser grossen Oper mit Beifall aufgeführt worden. Der etwas närrische Titel erklärt sich durch den Inhalt des Buches: Eine arme Seele kehrt aus jener Welt auf die Erde zurück, um zu erfahren, welcher von ihren beiden Anbetern sie wahrhaft geliebt hat; sie lässt dann diesen ächten Liebenden sterben und nimmt ihn mit sich in den Himmel. — Die Musik soll graziös und melodisch sein.

Emil Morrosch, Director einer Gesellschaft russischer Hornbläser, war aus Warschau mit seinem ganzen Personal in Wien eingetroffen, um daselbst Concerte zu geben.

In Braunschweig starb der dortige Musikalienhändler *Johann Peter Spehr.*

Als es sich für einen Hannover'schen Componisten, der von Hamburger Nachdruckern bestohlen worden war, um Einleitung einer Klage handelte, kam ihm von dort die Antwort, es sei der Bundesbeschluss vom 9. November 1837 hin jetzt in Hamburg noch nicht publicirt, folglich die Möglichkeit seiner Anwendung im Hamburger Gebiete noch sehr in Frage. (Hannov. Morgenzeitung.)

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Für Orchesterdirigenten, Dilettanten-Vereine, grosse und kleine Musikvereine!

So eben ist in unserem Verlage erschienen:

Die humoristische Rundschau,

ein musikalisches Zeitgemälde in vierzehn Scenen, componirt für Orchester von **Aug. M. Canthal.** Op. 98. 8 Thlr. netto; für Piano solo (als Partitur zum Dirigiren). 1½ Thlr.

Hier hat der talentvolle Componist einen sehr glücklichen Wurf gethan; in Hamburg, Berlin und Potsdam, wo das Werk unter seiner Leitung zur Aufführung kam, war das Publicum im wahren Sinne des Wortes electrisirt, so dass die dringenden Nachfragen nach der Orchesterausgabe uns veranlassten, das umfassende Werk herauszugeben. Es enthält vierzehn Scenen aus der Jetztwelt: Nr. 1. Introduction. Nr. 2. Mäh' und Lust des Soldatenstandes. Nr. 3. Was sich liebt, das neckt sich. Nr. 4. Versuchung für Nachtschwärmer. Nr. 5. Fanny Elsler und die Exaltirten. Nr. 6. Der Morgenbesuch beim Dandy. Nr. 7. Weisse Dame wie ist dein Name? Nr. 8. Seltsame Entschuldigung eines Liebhabers. Nr. 9. Der Comthur als Gast der Favoritin. Nr. 10. Glückliche Häuslichkeit. Nr. 11. Berliner Zustände. Nr. 12. Was die Franzosen wohl möchten. Nr. 13. Der Rhein als Zankapfel. Nr. 14. Einzigkeit der Deutschen, Kampf und Sieg, — welche sämmtlich mit solchem Geschick characteristisch und originell für Orchester bearbeitet sind, dass das Werk in seinem Genre noch *einzig*, ja unerreicht dasteht. Kein Orchesterwerk existirt bis jetzt, welches das Gesammtpublicum so ergreift und zu fesseln im Stande ist.

Der Preis dieses umfangreichen Werkes (welches ¾ Stunde spielt) kostet in allen Stimmen 8 Thlr. netto und wird nur auf bestimmte Ordre versendet.

Die Clavierpartitur, aus welcher das Werk zu erkennen ist, wird beliebig zur Ansicht durch alle Buch- und Musikalienhandlungen geliefert.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Gesuch.

Ein routinirter **Clarinettist**, der in einem bedeutenden Orchester fungirt, auch im Fache der Composition und in allen Arrangements Beweise seiner Brauchbarkeit zu geben im Stande ist, sucht, Verhältnisse halber, anderwärts, bei einem Stadtmusikchore, oder bei einem Theater, eine selbstständige feste Anstellung. Die hierauf zu machenden Offerten sind unter der Adresse **A. F. S.** bei dem Kaufmann *Trobitius* zu Ballenstedt gefälligst portofrei abzugeben.

Ein gut gehaltenes **Bassethorn** ist zu einem billigen Preise zu verkaufen. Näheres bei **C. H. Brandt** in Leipzig, Gewandgässchen Nr. 4.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten August. **Nr. 33.** 1846.

Inhalt: Briefe aus Fernwinkel; an die Redaction der allgem. musikal. Zeitung. — *Nachrichten:* Aus Frankfurt. (Beschluss.) Aus Wien. Das grosse Festival im Hippodrom in Paris. Aus Dresden. — *Miszellen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Briefe aus Fernwinkel;
an die Redaction der allgem. musikal. Zeitung.

Erster Brief.

Ew. Wohlgeb. haben wohl schon bemerkt, dass nicht Alles, was in musikalischen und nichtmusikalischen Journalen über Musik und Theater gedruckt wird, wahr und interessant ist, ja, dass mitunter Gegenstände besprochen werden, die in genannte Gebiete gar nicht gehören. So erscheinen z. B. Berichte, die offenbar religiösen Inhaltes sind, da die Leser derselben das Blatt mit dem frommen Ausrufe: „Gott erbarme sich!“ bei Seite legen. Längst beabsichtigte ich, für Ihre Zeitung sehr wahre und sehr interessante Correspondenzen über Fernwinkel einzusenden, nur aber ist leider mein Genius sehr stöckisch und ich habe auch in meinem ganzen Leben noch nie Jemanden nachgegeben. Er, mein Genius, will, dass ich mich um seine Gunst bemühe, vorher lange überlege, welche Fragen ich etwa an ihn zu stellen habe u. dgl. m., und das thue ich nun einmal partutemente nicht. Warum hat er sich bei mir einlogirt, wenn ich mich erst lange durch Nachdenken mit ihm herumquälen soll? Ich will mich hinsetzen, und gleich soll er mir die feinsten Beobachtungen, schärfsten Urtheile, glänzendsten Wendungen u. s. w. in die Feder dictiren, kurz: er soll mir Alles, wie *Schiller* sagt, im Traume bescheren, oder, wie man sich jetzt gern ausdrückt: offenbaren. Er hat sich lange gegen diese vernünftige Forderung gesperrt, nun aber endlich nachgegeben, wie Sie an meinen Briefen merken werden. Ehe ich jedoch beginne, mache ich Ihnen zur unerlässlichen Bedingung, dass Sie mir nie eine Einsendung zurückschicken, und nie wagen, nur ein einziges Wort darin zu ändern oder gar zu streichen. Was in *meiner* Stadt, in Fernwinkel vorgeht, und von *mir* beschrieben wird, das, denke ich, muss der ganzen Welt das höchste Interesse einflössen. Ich schliesse das daraus, dass erstens die Fernwinkler nichts so sehr interessirt, als lobende Berichte über ihre Stadt, und dass ich zweitens nie einen Bericht lieber gelesen habe, als die meinigen.

Ein literarischer Demagoge wollte mir neulich begreiflich machen, wenn man Berichte für die Welt schreibe, dürfe man nicht Fernwinkel und sein Individuum fragen, was interessant sei, sondern eben die Welt. Aber da hätte man viel zu thun; die Welt ist gross, und bekanntlich ein vielköpfiges Ungeheuer. Nein! Jeder ist sich nicht allein selbst der Nächste, sondern auch der Interessanteste. Das ist ein Satz, den gewiss jeder Einzelne zugibt, und folglich die ganze Welt.

Ich bin u. s. w.

Zweiter Brief.

Von Haus aus bin ich eigentlich durchaus originell. Doch kann man sich der Riesenfaust des Zeitgeistes nicht ganz entwinden. Da derselbe nun jetzt behauptet, die Persönlichkeit des Schriftstellers sei der Welt interessanter als was er denkt und dichtet, so will ich ihm hierin nachgeben, und also zuerst von mir reden und hernach so viel und so oft als ich kann.

So vernehmen Sie denn zunächst, dass ich ein Musiker nicht bin, ausserdem aber alles Andere. Ich habe Jura, Theologie, Philologie, Philosophie und noch mehrere andere Phies studirt. Trotz dem musste ich famos lange auf ein Amt warten. Jedoch der Tag erschien, wo ich feierlichst in den Fernwinkelschen Staatsdienst aufgenommen wurde. Man gerubte mir vorläufig als erste Besoldung huldvollst gar nichts anzuweisen. Damit konnte ich nun freilich auf einem glänzenden Fusse nicht leben, zumal ich Vermögen zum Zubrocken gar nicht hatte. Um mir einige Zulage zu verschaffen, fing ich an, schüchtern mich im Schuldenmachen zu üben und auszubilden. Ich reussirte damit. Als ich im dreissigsten Jahre fünfzig Thaler Besoldung erhielt, konnte ich durch keine Strasse meines Vaterlandes, welches bekanntlich zum grössten Theile in meiner Vaterstadt liegt, gehen, ohne auf Rechnungen zu stossen, die mit Heftigkeit auf endliche Beförderung zu Quittungen drangen. Sie begreifen, dass man unter solchen Umständen nicht denken kann an's Heirathen. Ich bin vom Fernwinkelschen Staatsschicksal zum Hagestolzen bestimmt. Darum habe ich mich der edlen Musika liebend in die Arme gestürzt, und bin ich durch mehrjährige emsige Lectüre einiger Journale nunmehro vollkommen ausgerüstet, der musikalischen Welt verschiedene Lichter ganz neu anzuzünden, andere heller zu putzen, und so die Erleuchtung überall hin zu verbreiten. Dies will ich also von jetzt an thun, aus reiner Liebe zur Kunst, und gegen das übliche Honorar.

Ich bin u. s. w.

Dritter Brief.

Vorgestern Abend, um 6 Uhr, hatten wir einen der herrlichsten Kunstgenüsse. Das berühmte Wunderkind

Digitized by Google

auf dem Pianofortissimo, *Carl Rasekin*, eilf Jahre alt, gab ein grosses Concert ganz allein. Das Knäbchen ist für sein Alter auffallend gross und massiv gebaut, auch schlägt ihm die etwas gezwängte Kinderstimme zuweilen, wenn es lebhaft oder ärgerlich wird, plötzlich in einen ziemlich derben Bass hinunter. Der Vater erklärt jedoch dieses Phänomen für Kränklichkeit und schüchterne Erstlingsversuche der nahenden Maturität, und zeigt als Beweis der grossen Jugend immer auf das kurze Kinderjäckchen und die kurzen Kinderhöschen, und so sind die eilf Jahre richtig und nicht zu bezweifeln.

Der Kleine wurde bei seinem Auftreten mit wüthendem Applaus empfangen, obgleich noch kein einziger Fernwinkler ihn gehört. Aber gelesen hatte man schon vor seiner Ankunft in unserem Volksblatt: „Die Stadtklatsche“ — dass der berühmte Kleine in Amerika, Asien und Afrika bereits seit lange nur unter der Bedingung solches ihm gebührenden Empfanges spiele, und hinter dem Kunstsinne jener Städte will doch das Fernwinkler Publicum eben so wenig zurückbleiben, als überhaupt durch Nichterfüllung der gerechten Forderungen des kleingrossen Künstlers sein Missfallen, wohl gar seine plötzliche Abreise zu riskiren! Nachdem er jenen halb-gnädigen, halb-verächtlichen Virtuosenbückling dem Publicum hingeworfen, wie er seiner göttlichen Würde, gegenüber allen zuhörenden Lumpen, zukommt; nachdem er ferner an beiden Handsehuhen eine Viertelstunde ausgezogen und dadurch die Spannung bis zum glühendsten Grade gesteigert hatte, fuhr er, den Blick gar nicht auf die Tasten, sondern fest in's Publicum geheftet, kühn auf das Pianofortissimo los, griff aber falsch. Er wollte das Uebermenschliche und das musste misslingen. Wer vermag denn zu treffen, was er nicht sieht? Er fuhr nach diesem genialen Missgriff auch gleich mit seinen Augen aus dem Publicum zurück und fest auf die Tasten, und nun ging's! — Der Kleine hatte den Namen mit der That, er raste himmlisch auf dem Instrumente herum! Vorzüglich künstlerisch und effectvoll versteht er das Pedal zu gebrauchen, nämlich immerwährend. Es ist dieses ein ästhetisch-genialer Fortschritt des neueren Virtuosenthums, der einen famosen Beweis liefert, welche Tiefdenker viele der heutigen Pianofortissimokünstler sind. Denn abgesehen davon, dass, sollte in Passagen dem Künstler etwas Menschliches begegnen, es in dem rauschenden Pedalstrudel unentdeckt entwischen kann, so liegt in solchen nebelzerflossenen Tönen etwas durchaus Mystisches, Poetisches, welches die herrlichste Wirkung auf alle Hörer hervorbringt. „Unaussteblich!“ rief sogar ein neben mir Stehender aus, womit er sagen wollte, ein so hochwonniger Genuss sei das ganze Concert hindurch stehend nicht auszuhalten, von dem Geiste und den Nerven. Kann man einen Künstler dieser Art höher belohnen und gerechter würdigen, als durch dies einzige, in Begeisterung ausgesprochene Wort „unausstehlich!“ Diese ästhetisch-ästhetische Pedalbenutzungsmaxime kann nur von Geistern ausgegangen sein, die das Wesen der Kunst in ihren tiefsten Tiefen erfasst haben! Möge sie nie wieder verloren gehen!

So gross der Kleine als Virtuos, zeigte er sich auch als Componist. Er spielte, wie schon bemerkt und natürlich, nur eigene Compositionen, sechs Stücke, jedes ein bestimmtes Object ausdrückend, wie man auf dem Programm ganz deutlich lesen konnte. Das erste war tragischen Inhalts und hiess: „Die bethaute Blume im Mondenschein drei Viertelstunden von Berlin.“ Ueber den wundervoll wahren Ausdruck dieses genialen Tonbildes musste man wahrhaft staunen. Der Thau, die Blume, der Mondenscheiu, Berlin, und selbst die drei Viertelstunden waren auf das Bestimmteste gemalt, wovon ich nur zum Beweise anführe, dass die geniale Composition genau und bis auf die Minute drei Viertelstunden Zeit ausfüllte. Dieses Stück, so wie die anderen fünf, waren sämmtlich in der beliebten, so schweren als geistreichen Etudenform abgefasst, und jede nur aus einem einzigen Tacte herausgesponnen, aber gehörig mannichfallig gemacht vermittelst der mehrmaligen Versetzung in alle vierundzwanzig Tonarten. Um nicht weitläufig zu werden, bemerke ich nur noch, dass mir ausser genannter ersten noch am Meisten gefallen die dritte Etude: „Der eingezwängte Katzenschwanz,“ komischen Inhalts, und die fünfte: „Der Characterlose,“ welche ich hinsichtlich des gelungenen Ausdruckes unbezweifelt als die höchste zu bezeichnen mich gezwungen zu sehen nicht umhin können werde.

Einen mächtigen Reiz gewährte das Spiel des hohen Künstlers auch noch dadurch, dass er ununterbrochen und durchaus symmetrisch dabei hinüber- und herüberwogte mit dem ganzen Oberkörper, wodurch er die innere geniale Begeisterung und Aufregung auch äusserlich zur ästhetischen Erscheinung brachte. Wie könnte auch irgend ein Künstler bei ruhigem Sitzen begeistert sein? Ich bin daher überzeugt, dass *Mozart*, *Beethoven*, *Goethe*, *Schiller*, *Rafael*, *Correggio*, *Canova*, bei ihren Schöpfungen eben so ununterbrochen an ihren Schreibepulten, an ihren Staffeleien und Marmorblöcken hinüber- und herübergewogt und respective gerutscht sind. Es ist nicht anders möglich, oder sie wären nicht begeistert gewesen, was man ihnen doch wenigstens nicht durchaus nachweisen können würde.

Jedes Stück wurde von der Mehrzahl, d. h. von allen denen, welche am Tiefsten gerührt und ergriffen waren, da Capo beschrieen, wodurch der Genuss sich erhöhete, denn jede unmittelbare Wiederholung eines Tonstückes erhöht den Genuss.

Als der Kleine nach Hause fahren wollte, stürzten sich vierundzwanzig junge Fernwinklerinnen mit begeistert-betrunkenem, enthusiastisch-kreischendem Hurrah auf den Wagen los, jagten die Pferde fort,[1] und spannten sich an deren Stelle ein. So wurde der Künstler bis an seinen Gasthof gezogen, wo die Fernwinkelsche Militärmusik zuerst God save the king aufspielte. Darauf sangen dreizehn Singvereine aus der Stadt und Umgegend wechselsweise jeder mehrere Lieder. Hierauf kam ein Fackelzug unserer sämmtlichen Bürgerschaft mit dem Stadtrath an der Spitze, welcher eine herrliche lange Rede über den Satz hielt, dass nun Fernwinkel untergehen könne, da es den Kulminationspunct seiner Geschichte erstiegen habe. Diese Rede begeisterte eine alte Frau so, dass sie versuchte, an der Mauer des Gasthofes hinaufzuklettern, um den Kleinen durch einen Abschiedskuss zu beglücken. Obgleich nun die Mauer ganz glatt, und

Digitized by Google

eine Möglichkeit, an ihr hinauf zu kommen, durchaus nicht vorhanden war, setzte doch die Alte ihre Versuche ununterbrochen fort, selbst, da sich nach Mitternacht die Menge verlaufen und der Kleine den Balcon längst verlassen hatte. Als die Stadt am anderen Tage erwacht war, sah' sie mit einigem Grausen die arme Alte ihre Kletterversuche noch immer und jetzt mit wüthendem Geschrei und untermischtem Gesange: „God save the king" fortsetzen. Sie musste mit Gewalt fortgeschleppt werden, denn sie war übergeschnappt im Kunstenthusiasmus, und klettert bis heute noch empor an der Wand — im Irrenhause.

Dies der getreue Bericht über das Concert des berühmten eilfjährigen Pianofortissimovirtuosen *Carl Rasehin* in Fernwinkel. In meinem nächsten Schreiben werden Sie über unsere Bühne zu lesen bekommen.

Ich bin u. s. w.

(Wird fortgesetzt.)

Nachrichten.

Frankfurt a. M. (Beschluss.) Die Damen *Capuccini* (von Sondershausen) und *Kramer* (von Düsseldorf), die in verschiedenen Rollen auftraten, sollen nicht angesprochen haben — ich konnte diesen Vorstellungen nicht beiwohnen — und Fräul. *Sähr*, welche ein voluminöses Organ hat, erhielt in der grossen Arie der Agathe (E dur), die sie im Costume vortrug, viel Applaus, obgleich der Weise dazu lächelte. Ein Herr *André* sang den Rudolph in der Nachtwandlerin mit einer volltönenden, der Tiefe zugeneigten Stimme. Ein junger hübscher Mann, der noch Anfänger ist, aber Talent zu haben scheint.

Fräul. *Steinbach* machte ihren zweiten und dritten theatralischen Versuch als Cherubin, den sie wiederholte. Ihr Gesang.... aber wozu die Kritik, da des Volkes Stimme entschied, denn schon bei ihrem Erscheinen fiel ein Blumenstrauss zu ihren Füssen. Nun sage noch Einer, dass Thaliens Pfad ein dornenvoller sei!

Ein Gastspiel von Bedeutung und Nachklang ist das der Gatten *Fischer* und *Fischer-Achten* aus Braunschweig. Mad. *Fischer* gab die Constanze, die Norma, die Susanne, Donna Anna und Amine; ihr Gatte gleichzeitig mit ihr den Osmin, Orovist und Figaro, und Beide steigerten von Rolle zu Rolle den Beifall. Das Renomée dieser Sängerin ist so begründet, dass es keiner Commentare mehr bedarf. Mad. *Fischer-Achten* gehört zu den Auserwählten, bei denen Kommen, Singen und Siegen eines und dasselbe ist; und in der That hat diese Frau einen solchen hinreissenden Timbre in der Hoehlage, dass er mit einer italienischen Geige rivalisiren konnte, die Seele aber, womit sie vorträgt, würde ihr indess den Sieg über manchen Geiger von Ruf verschaffen. Leider stehen die Mitteltöne, die ein knabenartiges Register haben, nicht im Verhältniss zu ihrer zweigestrichenen Octave. Leicht besiegte ihre glückliche Lage die gefahrvolle Partie der Constanze; und war zur antiken Norma, wie zur hochweiblichen Anna das Organ nicht ausreichend, so bezauberte sie desto mehr als Susanne und Nachtwandlerin. In ihrem Spiele, welches sich mehr zur Lyrik und Naivetät hinneigt, hat Mad. *Fischer* bedeutende Fortschritte gemacht. Hingegen scheint sie öfter zu vergessen, dass ihr Triller nicht vollendet ist, und dass unpassende Fioriturен und accordwidrige Cadenzirung, die sie im Uebermaass der Mittel hin und wieder ausspruden, nicht in das Gebiet des Schönen gehören. Herr *Fischer* hat an Klang und Stärke des Organs sehr gewonnen, auch an Biegsamkeit der Stimme. Ein intelligenter Sänger war er immer, was nun dem Zuwachs an Materialismus zu gut kommt. Seine gelungenste Partie war unstreitig Osmin. Als Figaro hatte er schöne Momente, namentlich in den Scenen mit Susanne, und seine Arie: „Non più andrai" musste er wiederholen, wobei er einen reinen italienischen Accent bekundete. Obgleich es im Ganzen nicht an Freiheit und Elasticität des Spieles fehlte, so vermissten wir doch bei hervorsteehenden Situationen jene Kühnheit, wir möchten sagen Verwegenheit der Plastik, um solche Situationen zu charakterisiren, und in der italienischen Pronunciation seiner Arie war eine etwas schwere Aussprache und hier und da undeutliche Vocalisirung — sonderbarer Weise — weniger bemerkbar, wie in seiner Muttersprache. Herr und Madame *Fischer* verliessen uns am 27. Juni, nach vielfältigen Beweisen der Achtung und des Beifalls ihrer früheren Mitbürger, und sind nun nach Braunschweig zurückgekehrt.

Fräul. *Capitain* trat nach längerer Krankheit am 11. Juni zum ersten Male wieder als Emmeline in der Schweizerfamilie auf, und bestätigte ihre Genesung, denn nicht nur hat ihr Organ im Ganzen an Stärke zugenommen, sondern es sind selbst glückliche Veränderungen damit vorgegangen, indem durch gröseren Fond der Mitteltöne ihre Scala gleicher und die Höhe elastischer geworden ist. Den edlen Wohlklang aber, der ihre Stimme immer charakterisirte, und den selbst die unglücklichsten Momente eines krankhaften Zustandes nicht brechen konnten, genossen wir ungeschwächt wieder. Ueber das Intensive der Darstellung können wir sagen, dass Fräul. *Capitain* mit einer so kindlichen und ergreifenden Inflection der Stimme vortrug, dass kein Auge trocken blieb. Hatte sie einst bei krankhaftem Organ nichts desto weniger durch das Seelenhafte ihres Vortrages immer noch bewiesen, wie sehr das Ideale über den Materialismus zu herrschen im Stande ist, um wie viel mehr musste sie heute, wieder im Besitz ihrer Mittel, sich das Herz des Publicums gewinnen. Wird dieser Zustand, wie zu hoffen ist, ein dauernder bleiben, so ist diese Kur eine vollendete zu nennen, und der Arzt der Dem. *Capitain* dürfte ausser seiner ehrenvollen Stellung, die er bereits einnimmt, viel zu thun bekommen. Wie sehr Fräul. *Capitain* die allgemeine Theilnahme besitzt, bewies das bei reizendem Wetter gut besetzte Haus, die anhaltenden Applause bei ihrem Erscheinen, das Hervorrufen nach dem ersten und dritten Act, und die Blumen, die man ihr am Schlusse entgegen warf.

Die grosse romantische Oper in drei Acten: „Die schwarzen Jäger" von Herrn *Neeb* (über ein Sujet aus dem Befreiungskriege) ist am 13. April mit grosser Sorgfalt zum ersten Male gegeben, und am 18. April „mit Abänderungen und Abkürzungen" — wie der Zettel nicht

Digitized by Google

sehr schmeichelhaft berichtet — wiederholt worden. Wir haben hier schon öfter angedeutet, dass bei uns Beifallsbezeugungen und Beifall zweierlei Dinge sind. Die schwarzen Jäger liefern einen neuen Beweis davon, denn sie hinterlassen, wie Herrn *Neeb's* frühere Opern, denen noch grösaere Acclamationen zu Theil wurden, keine Spur mehr. Zwar fehlt es dieser Musik nicht an Melodieen, an gefühlvollen und effectreichen Stellen, allein eine Nummer klingt wie die andere, und in keiner blitzt ein origineller oder zündender Gedanke hervor. Hauptsächlich aber fehlt ein Grundton, der durch das Ganze läuft, und fehlen wieder die einzelnen Characterzeichnungen und richtige Vertheilung von Licht und Schatten. Von den ersten ästhetischen Bedingungen einer Opern-composition: poetische Auffassung und dramatisches Leben, wie von der technischen: grammatikalische Vorstudien und Kenntniss der Instrumente ist nicht die Rede, deshalb ist es kein Wunder, dass die Oper nicht interessirte und vom Repertoir verschwunden ist. Herr *Neeb* gehört zu den Künstlern, die, mit schönen Talenten für andere Zweige der Tonkunst begabt, an der Klippe Oper scheiterten. Möchte doch jeder Componist, der, seine Kräfte oder das Element der Oper verkennend, einmal darin unglücklich war, sich des Schauspielers Wahlspruch aneignen: „So lasst mich scheinen, bis ich werde."

Concerte waren nur zwei. Das erste war im Hause Mozart, worin sich der Pianist *Pacher* aus Wien durch ein nobles, geschmackvolles und aller Afterromantik entferntes Spiel auszeichnete und grossen Beifall erhielt. Er spielte einen *Streicher* und einen *Erard* mit vollkommener Beherrschung und Kenntniss beider, in ihrer Bauart und ihren Effecten so verschiedener, und doch so vortrefflicher Instrumente. Der Violinist Herr *Wolff* und die Sänger *Hecht* und *Kelchner* unterstützten diese Soirée. Das zweite gab der Posaunist *Moritz Nabich* (früher erster Posaunist im Concert Vivienne zu Paris) im Saale der Gesellschaft „Sokrates zur Standhaftigkeit," wobei Fräul. *v. Knoll* und die Herren *Eliason*, *Rosenhain* und *Roth*, so wie das Musikcorps des dasigen Linienmilitärs mitwirkten. Herr *Nabich* ist Meister auf diesem Jerichoinstrument, obgleich er es nicht anwendet, um Mauern niederzuschmettern. Vor Allem ist Ton und Gesang sein Princip, welches er auch grösstentheils verfolgt, und in dieser Beziehung mit *Queisser* zu vergleichen ist. Hat die Cultur der Posaune dieses Instrument, von *Mozart* eigentlich aus der Kirche in das Orchester verpflanzt, zum Soloinstrument erhoben, so macht es immer die edelste Wirkung, wenn es gleich dem Contrabass stets in dem Bereich einer edlen und grossartigen Würde bleibt und nicht zu Variationchen und dergleichen missbraucht wird, wodurch es bald an das Bild eines Goliath erinnert, der Sarabanden tanzt. Herr *Nabich* brachte sowohl hier als im Theater grosse Wirkung hervor und gefiel ungemein. Auch Her *Coenen*, der in einem Zwischensatz geigte, gefiel, obgleich die Repräsentantin des unmittelbaren Gefühls und die Rivalin der menschlichen Stimme nun zu den undankbaren Instrumenten gehört.

Unserer Bühne dürften bald Veränderungen blühen, wenn es wahr ist, dass Verheirathungen Contracte lösen, denn bereits zählen wir drei Brautpaare dabei, die nicht das Ansehen haben, als wollten sie ihren bürgerlich socialen Rechten etwas vergeben. Unsere *Capitain* wird sich mit Herrn *Anschütz*, Fräul. *v. Knoll* mit dem musikalischen Literaten Herrn *Riehl*, und Fräul. *Albini* mit Herrn *Nebell*, einem jungen und wie man sagt talentvollen Schauspieler, vermählen. Mehr aber wie Cupido dürfte die Göttin Eris auf Veränderungen Einfluss ausüben, da sie ihren Apfel zwischen das Institut und die hiesige Kritik geworfen. Die Ursache davon gehört nicht hierher, doch gehört das Factum, dass sämmtliche Mitglieder schon seit Wiedereröffnung unseres Theaters von unseren beiden verbreitetsten Organen gänzlich ignorirt werden, zur Geschichte unserer Thalia.

Neu einstudirt werden jetzt „Die Sennerhütte" von *Adam*, und *Halevy's* „Musketiere der Königin" mit deutscher Uebersetzung von *Carl Gollmik*. *Mozart's* „Idomeneo" soll endlich auch vom Stapel laufen, und „Titus" wird bereits neu besetzt. *C. G.*

Wien, am 18. Juli 1846. Die italienische Stagione an unserem k. k. Hoftheater hatte mit Ernani am 30. v. M. abgeschlossen und geendet, das Proscenium aber verwandelte sich bei dieser Gelegenheit in ein lebendiges Blumenbeet voll von Kränzen und Bouquets, womit das Publicum seine scheidenden Lieblinge überhäufte, denn das Verlangen nach einer guten italienischen Operngesellschaft, welches schon seit einer Reihe von Jahren bei uns blos zu einem pium desiderium geworden, sahen wir im heurigen Jahre erfüllt; dafür lohnte aber auch die rege Theilnahme und der stets zahlreiche Besuch von Seite des Publicums die aus ihrer früheren Lethargie plötzlich erwachte Regie. Am 1. Juli feierte die deutsche Saison nach einer schon seit längerer Zeit hergebrachten lieben alten Gewohnheit mit einem Ballete ihren Eintritt. Soll das Ballet etwa als kritische Demarkationslinie zwischen der italienischen und deutschen Oper gelten? oder will man ein solches der deutschen Saison als Captatio benevolentiae vorausschicken? oder sollte dem Ballete wirklich der Vortritt vor der deutschen Oper gebühren? Die deutsche Oper sollte doch passender eines ihrer grossen Nationalwerke als ihre Reigenführerin zeigen; dieses aber würde dem Vortheile des italienischen Pächters ferner liegen und das deutsche Publicum begnügt sich auch mit einem Glas Zuckerwasser, wenn es sich einen Römer Rheinwein nicht zu hoffen getraut. Als Gäste bekamen wir die beiden Tenore: Herrn *Cramolini* von Darmstadt am 7. d. M. als Peter Iwanoff in *Lortzing's* „Czaar und Zimmermann" und am 12. als Tonio in der „Regimentstochter," und Herrn *Casperi* von Frankfurt a. M. am 8. als Stradella zu hören. *Cromolini*, ein alter Bekannter an dieser Bühne, hat sich beinahe schon überlebt, seine Blütezeit ist vorüber, und ein giftiger Abendthau wird sich bald über seine Stimmblume hinlagern und den Schmelz des Tones abstreifen. Sein Spiel jedoch ist beweglich und sicher und seine Mittel für die secundäre Partie eines Iwanoff vollkommen ausreichend; aber einen Tonio erlauben ihm seine Mittel nimmermehr zu singen, das war ein zu gewagter

Digitized by Google

Wurf, der durch einen Fiasco doch gar zu strenge bestraft war. *Caspari* besitzt einen angenehmen Tenor und eine gute Schule, seine jugendliche Stimme zeichnet sich zwar eben nicht durch besondere Stärke, wohl aber durch Volubilität und Reinheit der Intonation aus, wie auch sein Vortrag von verständiger Auffassung Zeugniss gibt.

Am Theater an der Wien hörten wir am 1. Juli *Auber's* „Schwarzen Domino" zum ersten Male, wobei die Hofschauspielerin Fräul. *Wildauer* die Partie der Angela übernommen hatte. Die Oper sprach in solcher Maasse an, als es diese französische Bijouteriewaare verdiente; für Fräul. *Wildauer* aber gelte der Grundsatz: „*Multum, non multa.*" Eine brave Schauspielerin steht noch immer bedeutend höher als eine mittelmässige Sängerin, und wenn sich auch das Publicum einen Scherz gefallen lässt, welchen sich sein Liebling erlaubt, so wird doch der ächte Kunstfreund durchaus nicht so viele Courtoisie und Delikatesse gegen die kaiserlich königliche Hofschauspielerin besitzen, um die mangelhaften Leistungen derselben als Sängerin vor dem ihm heiligen Altare der Kunst rechtfertigen zu wollen. Auf welch' schwanken Beinen aber muss eine Direction stehen, welche sich durch solche Afterspeculationen zu erhalten gezwungen sieht!

In eine um Vieles fröhlichere Stimmung sah sich das Publicum versetzt, welches an der zweiten Sängerfahrt unseres Männergesangvereines nach Hainbach nächst Wien Theil genommen hatte. Dabei wurden 27 Piecen theils Chöre theils Quartette gesungen, Freude und Heiterkeit hatten ihre schönsten Banner frei und lose flatternd hingepflanzt und sogar unser Hof beehrte dieses Hainbacherfest, trotz seines ominösen Namens, während längerer Zeit mit seiner Gegenwart.

Ueber die Enthüllung des *Gluck*'schen Monumentes haben die Journale schon mehrfach berichtet, und wollen wir unsere Leser durch Wiederholungen nicht ermüden. Doch sehen wir es mit Bedauern für unsere Pflicht an, über jenen Indifferentismus und Mangel an künstlerischer Eintracht und Gemeinsinn den Stab zu brechen, wovon diese Feierlichkeit einen neuerlichen Beweis gab. An sämmtliche musikalische Vereine und Gesellschaften, an alle Herren Capellmeister und musikalischen Notabilitäten unserer Residenz sind Einladungen zu dieser Solennität ergangen, und dennoch bestand die Mehrzahl der Anwesenden aus ungeladenen Gästen, da die Meisten der Geladenen es entweder unter ihrer Würde hielten oder nicht der Mühe werth erachteten, sich bei dem Grabmale des deutschen Regenerators der Toukunst einzufinden und durch die Aufopferung von einigen Stunden ihre Verehrung für die Manen des grossen Tondichters an den Tag zu legen. Fürwahr, der Salonfrack könnte unter dem Moderstaub zu Schaden kommen und in das Grab der Vergessenheit kollert man noch früh genug hinab; wie aber möchte es so Manchem unserer Modernen ergehen, wenn ein *Gluck* wieder da heraussteigen dürfte! —

Das grosse Festival im Hippodrom in Paris.

Es ist in diesen Blättern bereits von der Association des Artistes musiciens die Rede gewesen, die zur Unterstützung hilfsbedürftiger Musiker einen Pensionsfond gestiftet hat, der sich durch die Bemühungen seines Vorstandes von Jahr zu Jahr vergrössert. Es geschieht dies nicht allein durch die Beiträge der Vereinsmitglieder, sondern grösstentheils auch durch Concerte, die zum Besten der Anstalt gegeben werden. Nachdem in diesem Jahre bereits ein solches in der grossen Oper stattgefunden hatte, verfiel das Comité vor einiger Zeit auf den glücklichen Einfall, die ungeheuren Räume des Hippodrom, in welchem gewöhnlich die *Franconi*'sche Kunstreitergesellschaft Vorstellungen gibt, zu einem grossartigen Militärconcert zu benutzen. Man suchte bei der Regierung um die Mitwirkung der gesammten in Paris lagernden Militärmusik nach, und diese erhielt nun den Auftrag, die Particen zu übernehmen, die man ihr ertheilen würde. Es waren daher heute in Thätigkeit: 1) die Musik der 16. Legion der Nationalgarde von Paris und der Umgegend; 2) die Musik des 4., 9., 11., 14., 16., 23., 24., 25., 26., 35., 37., 45., 46., 48., 52., 72., 73. und 74. Infanterieregimentes; 3) die Eleven des Gymnase militaire, dem bekanntlich *Caraffa* vorsteht; 4) die Musik der 13. Legion der Nationalgarde zu Pferde; 5) die Musik des 3., 4. und 7. Dragoner-, des 4. Lanciers-, des 8. Husaren- und des 5. Artillerieregimentes. Im Ganzen waren nicht weniger als 1800 Musiker auf dem Platze, die *Tilmant*, der Musikdirector der italienischen Oper, leitete. Man wird leicht errathen, dass eine so ungeheuere Masse von Blasinstrumenten, worunter die wirkungsvollen *Sax*'schen, dem Ohre nur in einem freien Raume erträglich sein konnte. Das Hippodrom ist nämlich oben offen und nur die Zuschauer haben verdeckte Sitze. Der ungeheuere Raum, auf welchem sonst die Vorstellungen stattfinden, war ganz mit Musikern bedeckt, und die Masse wurde dergestalt zusammengehalten, dass die Verwunderung unter den Zuhörern allgemein war. Natürlich mussten die auszuführenden Musikstücke für diese Masse förmlich eingerichtet werden, so dass Copien und andere Arrangements dem Comité 11,000 Franken Kosten verursacht haben. Die gestrige Einnahme mochte sich übrigens, obgleich die Preise der Plätze verhältnissmässig billig waren, auf 30,000 Franken belaufen. Da man von vorn herein auf ein sehr gemischtes Publicum zählen konnte, so setzte man das Programm aus Mittelmässigem und Besserem zusammen und mischte selbst Tänze unter die ernsten und feierlichen Stücke. Man begann mit einem ziemlich effectlosen Pas redoublé von *Brepsaut*, dem das Gebet aus Moses folgte, das trotz der starken Besetzung die Wirkung nicht hervorbrachte, die der Stimmenmasse eigen ist. Indess war das Arrangement von *Fessy* zu loben, und noch mehr die Einheit des Zusammenwirkens der Instrumente. Der Walzer von *Mohr*, der das dritte Stück ausmachte, war mittelmässig und eben so das Mossaïque aus Fernand Cortez von *Kiose*. Besser nennen konnte man das Pas redoublé aus der Jüdin von *Beer*, das auch die Menge günstiger aufnahm, als die beiden vorangegangenen Stücke. Nun folgte aber zum allgemeinen Missvergnügen der versammelten Menge die Apotheose aus der Trauersymphonie von *Berlios*. Ich habe bemerkt, dass das Publicum sich über das Entschiedene auch entschieden ausspricht, wobei es ihm allerdings nicht selten passirt, dass es auch das entschieden

Digitized by Google

Schlechte und Gemeine schön findet. Am gleichgiltigsten aber bleibt es bei mittelmässigen Werken, weil diesen in der Regel selbst jener vulgaire, oft aber doch characteristische Reiz abgeht, der dem Bewusstsein des Ungebildeten schmeichelt. Man begreift hier nicht, wie die Wiener und Prager sich für die *Berlioz*'sche Musik so sehr haben enthusiasmiren können, wie sie sich so weit verirren konnten, ihm Ehren zu bezeugen, die den grössten Meistern nicht widerfahren sind. Das Marschthema der *Berlioz*'schen Apotheose, bei welchem ihm unstreitig das Finale der C moll-Symphonie vorschwebte, ist an sich so trocken, und steigert sich im Verlaufe der Composition so wenig, dass in der That eine sonderbare Phantasie dazu gehören muss, in letzterem eine Apotheose zu erkennen. Trotz der ausserordentlich starken Besetzung war die Wirkung so schwach, dass das Publicum nicht den mindesten Beifall zu erkennen gab, und die Gelegenheit schien ganz geeignet, zu beobachten: wie äussere Mittel nie den inneren Mangel zu ersetzen vermögen. Der zweite Theil des Concertes begann mit einer militärischen Fantasie von *Mohr*, die eben so mittelmässig war, als der Walzer desselben Componisten, dessen oben schon erwähnt worden ist. Dann folgte ein Chor aus *Gluck's* Armide, den *Fessy* sehr geschickt arrangirt hatte. Die Instrumente von *Sax* waren hier von vorzüglicher Wirkung, und gaben den reizenden Gesang ganz im Character der menschlichen Stimme wieder. Auf den herrlichen Chor folgte wieder eine mittelmässige Composition von *Ekntès-Beer*, dann die schön arrangirte Ouverture zu Fra Diavolo und ein Walzer von *Hünten*: Les Bords du Rhin, den *Rilose* für die Infanteriemusik eingerichtet hatte. Den Schluss bildete eine Jagd von *Rossini* und *Händel's* Schlusschor zu Judas Maccabäus. Letzterer gehört zu den Lieblingsstücken des hiesigen Publicums und ward den Winter über wenigstens ein halbes Dutzend Mal gesungen und stets da Capo verlangt. Auch hier bewährte sich, dass, wie ich oben schon bei dem Gebete aus Moses erwähnte, der Instrumenteneffect den der menschlichen Stimme unmöglich ersetzen kann. Der kleine Chor im Conservatorium bringt bei geschlossenen Räumen mit jener Composition eine ungleich grössere Wirkung hervor. Jedenfalls war das Concert sehr interessant: so zu sagen, ein acustisches Experiment. Den Verehrern classischer Musik aber sah man an, dass sie sich hier nicht heimisch fühlten und den gemalten Plafond dem blauen offenen Himmel vorziehen. Dass die Wirkung der Musik in geschlossenen Räumen eine ungleich günstigere ist, davon habe ich mich diesmal wieder fest überzeugt. *F. B.*

Aus Dresden. Concerte. Bei der Uebersicht der im abgewichenen ersten Semester dieses Jahres hier stattgehabten Concerte dürfen wir uns möglichst kurz fassen, namentlich in Rücksicht auf die eigentlichen Virtuosenconcerte, da besondere Phänomene während dieser Zeit über Dresden nicht aufgegangen sind, auch die Mehrzahl der hier zur Berücksichtigung kommenden Virtuosen schon bei Gelegenheit ihres Auftretens an anderen Orten in diesen Blättern gewürdigt wurden. Es ist schon mehrfach ausgesprochen worden und darf als Erfahrungsgrundsatz angenommen werden, dass die Zeit der Virtuosen eine vorübergegangene, dass der Wendepunct erreicht ist, von welchem das musikalische Bewusstsein sich wieder in sich selbst zurecht findet. Denn der Unbefangene wird es uns ohne Zweifel wohl zugestehen, dass die ein Decennium hindurch und etwas darüber vorherrschende Bewunderung eminentester Technik ihre Grenze erreicht hat, dass man allmälig von diesem äusserlichen Momente auf das wahre Wesen der Tonkunst zurückkommt und dadurch jene Verirrung — das war jene Einseitigkeit in ihren Extremen unleugbar — wieder gut zu machen sucht. Je erfreulicher für den wahren Kunstfreund diese Erscheinung ist, um desto weniger wird er sich doch der Täuschung hingeben, als sei mit dem Einschlagen dieser besseren Richtung allein schon Alles gethan. Es wird darauf ankommen, diese Richtung festzuhalten, jenes Streben zu pflegen oder zu fördern, und es mögen die hier betheiligten, künstlerisch gesinnten Musiker in dieser Förderung eine ihrer wichtigsten Lebensaufgaben erkennen, um das Classische, das Edle, das Tüchtige mehr und mehr zur Anerkennung zu bringen, sein Verständniss zu vermitteln, es zum allgemeinen geistigen Eigenthum zu machen. Wir brauchen uns den Lesern dieser Blätter gegenüber nicht erst vor dem absichtlichen oder unabsichtlichen Missverständnisse zu wahren, als wären wir absolute Gegner der modernen Musikrichtung. Wir glauben hinlänglich von ihnen gekannt zu sein, und meinen nicht befürchten zu dürfen, man werde uns den Vorwurf machen, als wollten wir irgend eine Richtung der Kunst auf Kosten der anderen erheben oder herabsetzen. Wir ehren jede, erkennen jede an, sobald sie als wahrhaft künstlerisch, als förderlich sich erweiset, mag sie einer Nation ihr Dasein verdanken, einem Genre angehören, welchem immer sie wolle. Doch der Buchstabe tödtet, nur der Geist macht lebendig. Und damit mag wohl die Freude gerechtfertigt erscheinen über das Aufhören des Buchstabendienstes — so nur vermögen wir jene einseitige Richtung auf die Vollendung der Technik zu bezeichnen, so wenig wir ihren wesentlichen Vortheil als Mittel zum Zweck verkennen — eines Buchstabendienstes, der wirklich vollkommen angethan erschien, den Geist ganz zu ertödten, und der zu recht lebhaften, ernstlichen Besorgnissen hätte Veranlassung geben können, wüsste man nicht, dass der Geist in ewiger, unsterblicher Glorie, wenn auch oft eine Zeitlang verhüllt und in seiner Verhüllung nicht erkannt von dem grossen Haufen, fortlebt und still aber segensreich fortwirkt, dass, wenn auch seine Lebensäusserungen verkannt oder durch materielle Bestrebungen oder sonstige Hemmnisse eine Zeitlang niedergehalten und scheinbar gänzlich unterdrückt werden, doch unfehlbar der Moment erscheint, in welchem er die ihm durch Unverstand oder Uebelwollen angelegten Fesseln siegreich sprengt und die thatsächliche Anerkennung sich erringt, welche ihm gebührt.

Wenden wir das auf die Tonkunst an, so würden wir allerdings im Irrthum befangen erscheinen, wollten wir glauben, dieser Zeitpunct sei schon jetzt vollkommen erreicht. Wir dürfen die verheissende Morgenröthe eines wieder anbrechenden schönen Tages noch nicht für den Tag selbst halten. Aber schon die Morgenröthe kann

Digitized by Google

und soll erfreuen, denn sie erweckt lebendige Hoffnung und fordert auf zu erneuetem, thatkräftigem Wirken. Auch bei uns in Dresden scheint endlich das Morgenroth einer besseren musikalischen Richtung angebrochen, und wird die Sonne des neuen Tages auch noch manchen harten Strauss mit den Nebeln zu bestehen haben, welche ihre Strahlen gern dämpfen, sie nicht in voller lebender Kraft wirksam werden lassen möchten: auch hier wird gewiss das Licht den Sieg davon tragen, mag auch der Zeitpunct noch in der Zukunft dunklem Schoose verhüllt liegen, welcher jenen Sieg zu einem vollständig entschiedenen macht.

Wollen wir uns auch keineswegs der Selbsttäuschung hingeben, als beruhe die grosse, weitverbreitete Theilnahme, welche unsere Abonnementconcerte im verflossenen Winter gefunden haben, einzig und ausschliesslich nur auf wahrer Liebe zur Kunst (so manche Details dürften leicht für eine grosse Zahl der Theilnehmer das Gegentheil darthun, dürften beweisen, dass Modesucht, Laune, der sogenannte gute Ton u. dergl. wirkungsreiche Momente mehr ihren sehr bedeutenden Antheil an dieser Erscheinung haben): dennoch ist auch darin schon ein erfreulicher Fortschritt zu erblicken, dass jene Unternehmung eben Modesache hat werden können, und die Hoffnung ist doch vielleicht nicht zu sanguinisch, dass aus dieser allerdings trüben Quelle allmälig durch mancherlei Läuterungsprocesse — und eine läuternde Kraft werden wir doch der Tonkunst nicht absprechen wollen? — ein reiner, klarer, befruchtender Strom sich entwickele, der frisch und fröhlich durch das bis dahin so dürre Land seine Wogen sendet.

(Fortsetzung folgt.)

Miscellen.

Bruchstücke aus einem musikalischen Romane.

(Fortsetzung aus Nr. 31.)

V.

Die deutschen Componisten wissen alle, dass es zweierlei Arten von Künstlern gibt: Talente und Genie's. Aber dass jeder sich prüfen solle, zu welcher Art *er* gehöre, um sein Kunststreben danach zu bestimmen, daran denkt selten einer. Ständen sämmtliche deutsche Componisten in Reihe und Glied, und man rufte zur schwierigsten Kunstunternehmung: „*Genie's, heraus!*“ alle würden muthentflammt und siegessicher vorwärts stürzen. Dagegen rührte sich bei: „*Talente, heraus!*“ gewiss keiner. Weil nun Deutschland so reich ist an Musikgenie's, ist Deutschland so arm an entsprechenden Musikwerken.

Was ein Genie thun darf, darf ein Talent nicht thun. Jenes kann seinen Eingebungen folgen, und ist sicher, seine Zeitgenossen früher oder später zur Anerkennung zu zwingen. Seiner überwältigenden Kraft müssen sie sich doch endlich ergeben. Und geschähe es nicht, so kann es ein Märtyrer seines göttlichen Willens werden. Es trägt den Lohn in seinem Bewusstsein, und sieht in seinem hellen Geiste die Huldigungen der Zukunft. Das Talent hat diesen Trost und diese Aussicht nicht. Weder die Flammenpracht der Ideale glüht in ihm, noch die Kraft, sie auszuprägen. Es darf sich nicht herausnehmen, der Musikwelt neue Gesetze zu dictiren, es kann nur die vorhandenen wohl befolgen. Es soll ihr abmerken, wie sie hausbedarflich zu amusiren; Kunstfestlage kann es ihr nicht bieten. Das Genie hat ein *Kunstideal*, das Talent, wenn es vernünftig ist, nur eine *Kunstpolitik*. Sucht das Genie die innerste und innigste Natur seiner Kunstobjecte zu ergründen, und von ihr unausnahmlich seine Darstellungsgesetze zu entnehmen, so hat das Talent dagegen in die Natur und das Wesen des grossen Publicums zu blicken, seine gewöhnlichen Wünsche und Forderungen kennen zu lernen, und ihm danach die Gerichte zu bereiten. Das Talent hat es nur mit der Gegenwart zu thun, und mit der leichtbeweglichen Menge darin. In die Zukunft schlagen seine Thaten keine Wellen. Wie traurig also, wenn es, sich für ein Genie haltend, an der güustig gestimmten Gegenwart verächtlich vorübereilt, um der Unsterblichkeit nachzueilen, die es nie erreichen wird. Man sehe, wie behaglich ein Talent lebt, wenn es sich als solches erkennt und demgemäss behandelt und ausbeutet. Und man sehe im Gegentheil die vielen bedeutenden Talente, die missmuthig und ewig in ihren Erwartungen und Wirkungen getäuscht, die dumme und undankbare Welt verwünschen, und sich und die Kunst dazu.

VI.

Die leichteste Art, sich als eigenthümlicher Componist zu zeigen, ist, dass man besonders characteristische Nationalweisen, und je weniger bekannt, je besser, bei Kunstproductionen unterlegt und darin verarbeitet. Denn ist nur die Musik eigenthümlich, so fragt man wenig danach, ob die Quelle ursprünglich in dem Componisten gesprudelt, oder ob er sie aus fremder unbekannter Gegend hergeleitet. Wie hat *David* mit seiner Kameradcrie die Franzosen düpirt durch die Wüste! Und ist einmal der französische Leithammel angeführt, so folgen ihm die englischen und deutschen blindlings nach. *David's* Gegenstand ist ein *erhabener*, und seine Musik dazu, ich meine *seine* Musik, ist meist eine *niedliche*. Denn die jedenfalls piquanten fremdartig characteristischen, arabischen Elemente sind ja nicht aus seinem ursprünglichen Compositionstalente geflossen. *David's* Hauptverdienst ist, dass er eine Reise nach Afrika gemacht hat mit der Notenschreibtafel in der Hand. Wo er aber nicht selbst hin kann, sondern blos seine Phantasie hinschicken muss, ist das Ergebniss gar nichts Besonderes, wie wir an seinem Oratorium „Moses“ sehen, mit dem er freilich persönliche Bekanntschaft nicht machen konnte.

VII.

Und *Berlioz* wäre ein Genie?

Ein bedeutendes! Das sicherste Merkmal des Genie's heisst: erfinderischer Geist, gleichviel in welcher Sphäre. In diesem Sinne gibt es sogar Genie's unter dem Abschaum der Menschheit, die wir bewundern und zugleich verabscheuen müssen.

Ein Anderes ist es, wenn man von *liebenswürdigem* Genie spricht. Alsdann verlange ich, dass es mir durch-

Digitized by Google

gängig gefalle. Ein solches ist *Berlioz* bis jetzt noch nicht. Das Liebenswürdigste und ewig Wirksamste, die einfache Melodie leider, fehlt ihm. Hierin kann ihm bis jetzt wenigstens kaum Talent zugesprochen werden, und bunderte von Componisten in allen musikalischen Ländern sind ihm darin überlegen. Aber er ist ein wunderbares Genie in der Instrumentation. Darin hat er alles bisher Vorhandene weit übertroffen, ganz neue Effecte ersonnen und ausgeführt und blitzt die erstaunlichsten Wirkungen in die Gemüther, die Sinn dafür haben und ihn begreifen können. Auch im plastischen Ausdruck innerer und äusserer Zustände durch blose Instrumentalmusik hat er Unglaubliches geleistet, und die Sprache der Musik erweitert und erkräftigt, was sich erst in der Folge, wenn man sich an ihre fremdartigen Laute mehr gewöhnt, herausstellen und erkannt werden wird. Und endlich herrscht in der ungeheueren und scheinbar regellosen Mannichfaltigkeit eine Einheit der thematischen Arbeit, wie sie die regelmässigsten Componisten ausgeübt, nur phantastischer und origineller als alle, und schwerer erkennbar.

Berlioz ist also in drei bedeutenden Branchen der Musik ein grosses Genie, in einem einzigen, freilich dem wichtigsten, dagegen fast unter dem Talent.

Und das sollte sich mit dem Begriff Genie zusammenreimen lassen?

Warum nicht? wenn man den Begriff „universal“ nicht als nothwendig damit verbunden etwa annehmen will. Die Arten von Genie sind sehr verschieden ihrem Thatenumfange nach. *Mozart* war ein Genie, *Strauss* ist auch eines. Jener war es in allen Gattungen der Musik, dieser ist es nur im Dreiviertelltact und Walzertempo. Sollte er ein Andante, oder ein Adagio, oder ein Allegro im ¼-Tact schreiben, er wäre freilich verloren, und müsste unter die allergewöhnlichsten Componisten gesteckt werden.

Ein Genie zeigt sich ferner in dem Einflusse, den es auf die Folgezeit ausübt, und diese Zeit wird kommen und *Berlioz* volle Gerechtigkeit widerfahren lassen. Seine Sendung in dieser Welt ist, die Instrumentations- und die musikalische Ausdruckskunst auf einen höhern Punct zu fördern, diese Sendung wird er vollbringen, dazu hat ihm die Natur eine wunderbare Beobachtungsgabe, eine glühende Phantasie, und eine Beharrlichkeit gegeben, wie sie selten in einem Menschen anzutreffen sind. Und kann denn ein Mensch mit solchen Eigenschaften sein ganzes Leben so wüthend und glühend auf eine Kunst werfen, ohne Genie dafür von der Natur empfangen zu haben?

(Wird fortgesetzt.)

Feuilleton.

Der rühmlichst bekannte Organist und Componist für sein Instrument, Dr. *Rinck* in Darmstadt, ist im 76. Jahre gestorben.

Die neue Oper von *Rossini* ist endlich in Paris angekommen, sie heisst: La Donna del Lago! mit einer neuen Ouverture und vier neuen Nummern. *Rossini* hat in einem begleitenden Briefe ausdrücklich verboten, auch nur eine Note daran zu ändern. Wie tief muss demnach *Rossini* jede Note in dieser Partitur berechnet haben!

Am 1. August gab Herr *Immanuel Faisst* aus Stuttgart mehrere Orgelvorträge in der Thomaskirche in Leipzig. Er zeigte in der Ausführung *Bach*'scher Compositionen sich nicht allein als tüchtigen Orgelspieler, sondern in mehreren eigenen Compositionen auch als guten Componisten und gewandten Contrapunctisten.

Ein junger Tenorist, *Bettin* in Paris, soll eine wunderbar mächtige Stimme besitzen, und auch für Spiel grosses Talent entwickeln.

An dem Wiederaufbau des abgebrannten Hippodrome in Paris wird mit unglaublicher Schnelle und Thätigkeit gearbeitet.

J. B. Logier, der Erfinder der neuen Unterrichtsmethode in Clavierspiel und der Composition, ist in seinem 65. Jahre gestorben. Er war bekanntlich in Hessen-Casset geboren und jung nach Irland gekommen.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue Verlagsartikel von **Schuberth & Comp.** in Hamburg und Leipzig, welche durch Gehalt und Ausstattung das Interesse der Musikfreunde besonders in Anspruch nehmen:

Burgmüller, Ferd., Variat. über den Puritanermarsch für Pianoforte. 15 Ngr.

Canthal, Aug. H., 2te bouquet de Polkas (Albion — Soirée — Hansa-Polka) pour Pfte. 15 Ngr.

Dotzauer, J. J. F., Duettinos für Pfte und Violle. Erste Sammlung. (Beethoven, Adelaide. Schubert, Ständchen. Spohr, Rose.) 22½ Ngr.

— — de 2te Zweite Sammlung. (Krebs, Lichechen über Alles. Schubert, Lob der Thränen. Krebs, An Adelheid.) 22½ Ngr.

Flügel, G., Dritte Sonate für Pfte. Op. 13. 1 Thlr. 5 Ngr.

Hetsch, L. (Preiscomponist), Drei Lieder (Elfenlied. Frühlingsahnen) für Mezzosopran oder Bariton mit Pfte. Op. 8. 10 Ngr.

Krug, D., Le Carneval de Newyork. Variat. burlesques pour Pfte sur le thème favori du Vieuxtemps: Yankee doodle. Op. 16. 20 Ngr.

Kullak, Th., Preislied von Sponholtz, für Pianoforte übertragen. 15 Ngr.

Küster, H., Der 121. Psalm, 4stimmig, leicht ausführbar für Sopran, Alt, Tenor und Bass (Solo und Chor). Partitur und Stimmen. Op. 7. 15 Ngr.

Leonhard, J. E. (Preiscomponist), Vier Lieder mit Pfte. Op. 14. Heft 2. 17½ Ngr.

Lubin, L. de St., Preislied von Sponholtz, als Salonstück für Violine mit Pfte. 15 Ngr.

Lumbye, H. C., Carolinen-Galopp, Op. 16, für Orchester. 1 Thlr. 10 Ngr.

— — de für Pianoforte. 5 Ngr.

Schmitt, J., Die beiden Dilettanten am Pfte. Cah. 6. (Zwei Rondinos über Themen von Auber. Op. 247.) 10 Ngr.

Spohr, L., Fantasie über Themen von Händel u. Abt Vogler, für Pfte oder Harfe und Flöte. Op. 118. 1 Thlr.

Willmers, R., Apollo-Album pour Piano. Compositions brillant non difficiles. Op. 47. Cah. 1. Thème norvégien varié. 15 Ngr. (Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.)

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten August. **Nr. 34.** 1846.

Inhalt: Die Wiederbelebung des evangelischen Kirchengesanges. — Oeffentliche Prüfung der weiblichen Zöglinge aus der Musikclasse im kaiserl. Erziehungshause zu Moskau. — *Nachrichten*: Aus Dresden. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Die Wiederbelebung des evangelischen Kirchengesanges.

Es ist bekannt, wie von der Zeit *Luther's* bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Deutschland eine Uebung des heiligen Gesanges bestanden hat, welche durch mancherlei Erscheinungen hindurch und ungeachtet mancher Wandelung der Zeiten doch im Ganzen segensreich und anerkannt wirkte, weil sie ein Gut war, das dem ganzen Volk angehörte, das ihm eigenthümlich, von ihm vorzüglich gehegt, von keinem anderen gleichmässig erreicht worden ist. Sein Entwickelungsgang zeigt, wie innig er dem Bewusstsein unseres Volkes verwachsen, wie wesentlich er einem Bedürfnisse desselben entsprach.

Die ersten fünfzig Jahre seit Erneuung der christlichen Lehre sind die Schöpfungszeit deutschen evangelischen Gesanges. Das einfältige Volk trat ein in die ihm wiedergewonnene Kirche, es brachte seine unschuldigen Stimmen, sie dem Heiligen zu vermählen, es trat heran zum Altar, sich mit singendem Gebete des königlichen Priesterthumes würdig zu zeigen, das ihm verheissen war. — Dieser Zeit des ersten mehr natürlichen Aufschwunges folgte die künstlerische Erhebung, welche die andere Hälfte jenes Jahrhunderts bezeichnet. An ihr nahm Fürst und Bürger, Gelehrter und Natursänger mit gleichem Eifer Theil, und fremde Völker erkannten dem unseren den ersten Preis zu, sobald die allgemeine Bildung des Gesanges und der kirchlichen Uebung desselben in Frage stand. — Die nächstfolgenden Jahre bis zur Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts haben ungeachtet der jammervollsten Zerrüttung aller äusseren Verhältnisse in unserem Vaterlande deunoch dem kirchlichen Leben und Gesange keine Vernichtung bringen können; vielmehr ward, wie der fromme Glaube allein der trostlosen Gegenwart vergessen machte, auch damals im kirchlichen Gebiete eine neue Stufe der Kunst gewonnen, welche, obwohl in kleinlicher Verkünstelung oftmals dem wahren Ziele entfremdet, dennoch durch Vervielfältigung der Kunstmittel sowohl dem Künstler als dem Volke ersprieszliche Gaben brachte. — Als sich unser Volk aus jenem Verfalle erholt hatte, entwickelte sich von der Zeit des grossen Churfürsten bis auf Friedrich den Grossen eine neue Blüte, die von jener ersten weit verschieden, doch ihr innerlichst verwandt war: denn die sogenannte pietistische Zeit mit ihrer herzlichen Frömmigkeit und häuslichen Andacht erneute Vieles, was aus den ersten evangelischen Zeiten fortklang, und ging selbst in ihren Aenderungen und Umwandlungen nicht weit aus dem Kreise der Kirchlichkeit. Wie sehr noch damals die kirchliche Musik dem Volke theuer war, das sagen uns gleichzeitige Zeugnisse, das beweiset auch die einzige Erscheinung des höchsten Tonmeisters *Sebastian Bach*, dessen tiefsinnige, den Heutigen zuweilen unverständliche Dichtungen von seiner Gemeinde und seiner Zeit mit Entzücken vernommen wurden. — Dass sein frommes Streben nicht mehr nachwirkte, als es geschehen, ist eine Schuld der nächstfolgenden Zeit, welche die heutige zu vergüten trachtet. — Nach den Zeiten Friedrichs des Grossen, da die Welt sich umzugestalten begann und von allen Seiten die Anforderungen des neuen Weltverstandes hervortraten, die Gebäude des Mittelalters zu zerbrechen, als gleichzeitig die gewaltigsten Erhebungen der Wissenschaft und die krampfhaften Bewegungen neueren Staatslebens eintraten: da ward der Raum verengt, auf welchem bisher die stille Genügsamkeit frommer Ahnen ihre Entfaltung gewonnen, ihre schönsten Werke geschaffen hatte. Der Rationalismus, welcher gleichzeitig gegen Kirche, Schule und Staat gerichtet, mit gewaltiger schneidender Hand die todte Ueberlieferung zu bekämpfen sich anschickte, störte auch die Fortbildnug des kirchlichen Lebens der Gemeinde. Er konnte sie nicht vertilgen, und selbst ohne die Gegenwirkung der romantischen Literaturschulen wäre das innerste Bedürfniss wieder erwacht, welches mit leiser Erinnerung an eine bessere Vergangenheit das Volk und die Gemeinde belehte, um eine neue Gestaltung der Kirche zu erwerben.

Dennoch hat — wer möchte es leugnen? — das Uebergewicht jener verständigen Strebungen neuer Weltlichkeit der naturgemässen Entfaltung sowohl der Kirche als der heiligen Kunst geschadet. Und wollte man die weite Verbreitung der Kunst und Wissenschaft in unseren Tagen von mehr als einer Seite günstig nennen, so würde d[illegible]ch eingestanden werden müssen, wie sich mit jener [illegible]breitung eine Gleichgiltigkeit und Lauheit eingefunden, die der wahren Erhebung des Geistes entgegensteht. — Denn es ist sichtbar, wie bei ausserordentlicher Empfänglichkeit und Bedürftigkeit unserer Zeit nach höheren Gütern, nach sinnlichem und sittlichem Behagen, — bei der grossen Erregbarkeit, die der Segen des langen Friedens zu erhöhen scheint, — bei der ausserordentlichen Steigerung technischer Mittel für die nächsten sinnlichen, wie für die höchsten geistigen Bedürf-

Digitized by Google

nisse — dennoch unserer Zeit die gediegene Einheit fehlt in Streben und Leisten, wie sie religiös suchend ohne Ziel, sittlich bewegt ohne Gediegenheit und Tiefe, in Zufälligkeiten zersplittert ihre Kräfte verschwendet an ein gemeintes Gut, dessen Grundlagen sie im eigenen Herzen suchend gründlicher vorbereitet fände, als sie es von äusserlichen Hilfsmitteln erwarten kann.

Diese Irrungen treten nirgend offenbarer an den Tag, als wo es sich um Erneuung der Kirche handelt. Alle Bestrebungen um Wahrheit, um vollkommene äussere und innere Gestaltung des kirchlichen Lebens gerathen auf einen Scheidepunct, der die Gemeinde zersplittert statt sie zu binden, so dass schon mancher redliche Protestant voll wehmüthiger Verzweiflung der Meinung zugeneigt war, es sei doch friedlicher in der Einen streitlosen Kirche, welche das äussere Band der Gemeinde unwanksam festzuhalten wisse, indem sie innerhalb dieses äusserlichen Tempels die Verschiedenheit der Ueberzeugung unberührt lasse, das Bekenntniss schirmend, die Erkenntniss freigebend. Freilich wissen wir, dass weder die Streitlosigkeit noch die Kirchlichkeit auf römischer Seite weit von unserer Weise verschieden sind, und erkennen auch dort die dunklen Mächte der Zeit wirkend, ja überwiegend. Doch ist ihr noch die Gewalt gegeben, die Gemeinde der Kirche näher zu verpflichten, theils durch die Mittel weltlicher Kirchenrechte, theils durch den gemüthlichen Reiz einer anregenden Liturgie.

Auf evangelischer Seite sind in unseren Tagen durch die Vermittelung eines erlauchten und frommen Beschützers der Kirche Versuche gemacht worden, eine Einigung und Festigung des evangelischen Kirchenthumes zu Wege zu bringen. Es ist nicht bekannt geworden, ob neben den dogmatischen Verhandlungen auch der Liturgie, insbesondere der musikalischen, Erwähnung gethan ist. Ohne sie aber wird unserem Cultus ein bedeutender, wo nicht der wesentlichste Theil fehlen.

Der alten Kirche eigenthümlich ist, wie ihr südlich-plastischer Character es fordert, die äussere Erscheinung, die verklärte Lieblichkeit, die körperliche Gestaltung des Heiligen. Diesem gemäss hat sie die christliche Malerei zu einer Höhe gebracht, welche von keinem evangelischen Meister jemals erreicht ist. Aus ihr und aus der früheren Blüte der Tonkunst hat man den Schluss gezogen, dass ihr überhaupt die künstlerische Weihe eingeboren, dass diese ohne katholische Begeisterung unmöglich sei. *Winterfeld's* Forschungen erweisen, wie wenig jener Satz auf die Musik anwendbar sei, da diese eben ihre wahre Entfaltung erst seit und durch die Kirchenbesserung gewonnen habe; sie ist seitdem durch deutsche Meister, deren grösster und bester Theil Evangelische waren, zu der heutigen Entwickelung gebracht. Denn die Musik entspricht dem geheimen unaussprechlichen Seufzen des Herzens, den unnennbaren Ahnungen einer anderen Welt, und ganz besonders dem deutschen Geiste, welchem jene Regungen angeboren sind. Dies fühlte der theure Gottesmann, dem wir die Herstellung der Kirche danken, dies klinget wieder in den himmlischen Liedern des seligen *Eccard*, des deutschen *Rafael*, an Tiefe und Wonne, es klinget nach in den gothischen Domen unseres *Sebastian Bach*. — Selbst *Klopstock*, der gewaltige Meister des Wortes, sprach doch den Vorzug der Töne für die Andacht auf's Bestimmteste dahin aus, dass ihm der Gesang und die Orgel ein wesentlicherer Theil des Gottesdienstes scheine, als die Predigt. Dasselbe gilt von *Luther's* und *Eccard's* Zeit; was *Klopstock* mehr sehnend aussprach, war damals in Wirklichkeit erfüllt, also zu einer Zeit, die an Kirchlichkeit und gediegener Einheit des Lebens der unserigen weit voranstand.

Den Sinn jenes gewichtigen *Klopstock'*schen Ausspruches kann man auch also deuten: im Gesange ist zu verklärter Einheit verbunden, was im gesprochenen Worte zu verständiger Vielheit sich zerfället. Es ist eben so erweislich als natürlich, wie weit verschiedener auch die beste frömmste Predigt in ihren Wirkungen auf die Gemeinde einfliesst, als der sinnlich-geistig zwingende, die Herzen umstrickende Gesang. Dieses fühlen oftmals auch die Zweifelnden, Widersprechenden, der Kirche Entfremdeten, wenn auch nicht alle in gleicher Weise. Ist hier die Wirkung ungleich, so ist ein grosser Theil des Verfehlten der Weise zuzuschreiben, wie die musikalische Liturgie oftmals geübt wird.

Zwar ist auch hier im Grossen und Ganzen anzuerkennen, wie auf evangelischer Seite der musikalische Gottesdienst wenigstens keinem anderen nachsteht und viele übertrifft; aber dies ist ein zweifelhaftes Lob, weil überall die kirchliche Tonkunst von ihrer früheren Höhe gesunken ist. — Im nördlichen Deutschland, wo bis vor sechszig Jahren das Orgelspiel und der Gemeindegesang mit Liebe gehegt und in würdiger Ausbildung gehalten ward, weil alles Volk, Hohe und Niedere, mit Herz und Sinn für ihr Bestehen mitwirkten, — in denselben Landen, wo stehende Schülerehöre in den meisten Städten, kundige Organisten häufig angetroffen wurden, hört man gegenwärtig ziemlich allgemein die Klage, wie schwach es mit beiden zur Zeit bestellt sei, wie widrig oftmals Gesang und Spiel die Andacht stören, statt sie zu heben. Dies ist um so auffallender, da die technischen Mittel vervielfältigt und gesteigert sind und es weder an Kraft noch an Bedürfniss fehlt, das Bessere zu vollbringen. Erblicken wir nun in diesem Umstande einen der vielen Abdrücke des Zeitgeistes, der es nicht liebt in der Kirche zu weilen, so müsste diese Erwägung dem Freunde heiliger Kunst und lebenvoller Andacht niederschlagend sein, wenn keine Abhilfe möglich wäre und die Wiederbelebung des ächten evangelischen Gesanges unausführbar schiene.

Die heutigen Bewegungen auf dem kirchlichen Gebiete, wie fern sie von einander abstehen mögen, haben doch alle das eine Ziel, dem innersten Bedürfnisse des Herzens einen Raum wieder zu gewinnen, den die nächstvergangene Zeit fast verloren gab. Und treten die meisten jener neuen Strebungen verneinend auf, so ist eben so unverkennbar, wie die redlich Strebenden nur das ihrem Herzen Ungehörige zu verneinen glauben. In dem Widerstreit der Meinungen unter sich und mit äusseren Gewalten steigert sich die Verneinung, und es scheint alle Bejahung in wogender Leidenschaft unterzugehen. Nur die bejahenden, wirklichen Gestalten sind im Stande, dem Herzen die Genüge wieder zu geben, die es im

Digitized by Google

Kampfe verliert. Es ist aber nichts Bejahendes als Glaube und Uebung der Religion, deren Mittel und Körper hingegend zu finden ausser in Bibel und Cultus. Ist nun die Bibel selbst in der ungetheiltesten gläubigsten Schaar verschiedener Auffassung ausgesetzt, so bleibt als mächtigstes und einziges wahres Bindemittel nur der Cultus stehen, und dieser ist für die Evangelischen der Gesang.

Er ist es in vollstem ungetheiltestem Sinne. Denn während die Herrlichkeit deutscher Baukunst meist nur älteren von Rom ererbten Kirchen angehört, und in unserer Zeit eine neue Erweckung derselben Vielen unmöglich, den Meisten gleichgiltig, sehr Wenigen ein Bedürfniss scheint; während die heilige Bildkunst selbst in römischen Kirchen mehr an Ererbtem zehrt, und alles Neugeschaffene sich nur in Nachahmungen glücklicherer Zeiten bewegt: so hat sich dagegen in der flüssigsten aller Künste ein lebendigerer Trieb erhalten, dessen Entfaltung in dieser Zeit aus mehreren Gründen möglich scheint. — Zwar ist die Musik nicht minder als alle übrigen Künste verweltlicht und diese Verweltlichung auch den gerühmteren unter den heutigen Kirchendichtern nicht fremd geblieben. Aber mitten unter dem Wogen fremder Strömungen ist stehen geblieben das unautastbare Gut des evangelischen Chorals, an dessen Dasein selbst in der Entartung grosse Hoffnungen zu knüpfen sind.

Diese Entartung erscheint in einem grossen Theile des nördlichen Deutschlands auf zweierlei Weise, die doch aus einem Uebelstande quellen: die Kunst des Orgelspiels wird leichtsinnig behandelt, und die Gemeinde singt schlecht, Beides aus Verkennung der Grösse des theuren Gutes, das uns die Reformatoren hinterlassen. Wie sehr diese Uebelstände der unbefangenen Andacht den Kirchenbesuch verleiden, ist bekannt, und wird bestätigt durch die umgekehrte Erfahrung von solchen Gemeinden, wo sich durch frommgehegte Ueberlieferung Orgel und Gesang in Ehren erhalten hat. So werden in Lübeck z. B. in den Hauptkirchen vierundzwanzig Knaben immerwährend als Stütze des Chorals gehört, und an der einleitenden Liturgie, wie an der den Gottesdienst schliessenden nimmt Chor und Gemeinde so sehr Theil, dass selbst lane Kirchgänger und entschiedene Rationalisten dem zweistündigen Gottesdienste mit Theilnahme von Anfang zu Ende nachfolgen. Aehnliches wird aus Bremen berichtet, und aus mehreren Städten in Thüringen und Sachsen. Hierdurch wird auch der Werth des Orgelspiels anerkannt, und so halten jene Gemeinden etwas auf die Ehre, einen tüchtigen Organisten zu besitzen. — Dagegen stimmt die Schwäche des Orgelspiels, die Lauheit und Unreinheit des Gesanges auch andächtige Gemüther so sehr herab, dass das gesprochene Wort der Lehre nicht immer im antwortenden Herzen empfangen wird. Leider sind dieses die häufigeren Fälle: übereinstimmend ist die Klage der Verständigen und der Gläubigen, dass dieser nur zu verbreitete Zustand der Liturgie das Gemüth erkälte.

Es ist möglich, den früheren glücklicheren Zustand, wenn auch nur allmälig, wieder herzustellen; dazu bedarf es eines ernsten entschiedenen Willens und der Einsicht in das was Noth thut. Zwar möchte wohl Mancher es räthlicher finden, diese Erneuung dem Bedürfnisse und der Selbstthätigkeit der Gemeinden anheim zu geben. Dagegen aber spricht die ziemlich allgemeine Lauheit und Entfremdung von allem Strengkirchlichen, welche so wenig im Widerspruche steht mit den neuesten Sektenbewegungen, dass sie vielmehr zum Theil deren Ursache genannt werden darf. Deshalb ist eine Mitwirkung der Behörden wünschenswerth, welche, um keinen Widersinn zu wecken, möglichst milde und zwanglos auftreten, und doch darum nicht minder energisch wirken müsste. Sie ist nur möglich, indem sie an den heutigen Zustand anknüpft, und zugleich die Erinnerung an das Vergaugene fesselt, um es an der Stelle des Entarteten zu beleben.

Der heutige Zustand ist eine verweltlichte Theilnahme und Betheiligung aller Stände an der Musik. Unrecht würde man thun, wenn man diesen weitverbreiteten Drang nur als sinnliche Weichlichkeit betrachten wollte. Vielmehr ist, so sehr sich auch niedere Elemente einmischen mögen, doch dem tieferen Blicke unverkennbar, wie diese Kunst nach dem Abblühen der plastischen und uehen der Uebersättigung an poetischen und theatralischen Genüssen als die letzte geblieben ist, in deren Preis sich die verschiedensten Gemüther, so weit sie überhaupt künstlerischer Erregung bedürfen, begegnen und vereinigen. Die Vereinigung des Lebens, das tiefste Ergebniss evangelischen Christenthums, treibt eben zu dem Puncte der schönen Kunst hin, wo alle Aeusserlichkeit greifbarer Gestalten schwindet, um der Seelengenüge unendlichen Raum zu gewähren. Sei es, dass der Leichtsinn sich mit leichteren Gaben genügen lässt, so ist doch nicht zu leugnen, dass dem leichten wie dem tieferen Gemüthe ein inniger Gesang gegenwärtig mehr Befriedigung gibt, als die Betrachtung glänzender äusserlicher Kunstwerke.

Mit dieser Verbreitung der Tonkunst ist eine Verfeinerung der Sinne verbunden, welche vor rohen unharmonischen Tonsätzen und schlechter Ausführung zurückbebt: technische Reinheit ist selbst dem Unerfahrenen Bedürfniss geworden, und ihr Ausprnch tritt mit und ohne Bewusstsein so sehr hervor, dass eben darum der gewöhnliche Kirchengesang so Vielen verleidet ist. Hier könnte an ein gegenwärtig gegebenes Muster, z. B. Lübecks, mit Leichtigkeit angeknüpft werden, indem reiner Gesang zu reinem Spiele nicht allein den Hörenden ergreift, sondern auch die Gemeinde richtig mitzusingen reizt und zwingt. Ohne technische Reinheit fehlt die Handhabe, mit welcher das Kunstwerk wirken soll; durch sie wird unwiderstehlich die Wirkung erzeugt, welche der Küustler oder der Geist der Töne bezweckt. — Neben dieser technischen Seite, welche auf allen Stufen unerlässlich ist, und gewissermaassen aus ihr, erhebt sich die ideale Forderung, dass der Gesang auch durch sich selbst, durch den Geist seiner Tonschritte und Verbindungen, bedeutungsvoll und kirchlich sei. Wenn die Gemeinde eine Zeit lang gewohnt sein wird, technisch gelungenen Chorgesang anzuhören, so erwacht in ihr selbst ein Sehnen nach inhaltvollerer Schönheit als das heutige Chorsingen gewöhnlich bietet. Alle Choralbearbeitungen nach *Seb. Bach* stimmen darin überein, in leichteren dem gemeinen weltlichen Wesen verwandten Gängen sich zu ergehen, und auf die Dauer wird dies auch dem Unkundigen offenbar.

Digitized by Google

Hier tritt uns das Verdienst des tiefsinnigsten Forschers entgegen, der zu der Wiedererweckung des evangelischen Kirchengesanges die gründlichsten und unentbehrlichsten Vorarbeiten gemacht hat: *Winterfeld* selbst spricht in der Widmung seines Werkes an den König von Preussen als Wunsch aus, was das stille sehnende Bedürfniss der evangelischen Gemeinde ist: die Wiederbelebung des Gesanges wie zu *Prätorius'*, *Hassler's* und *Eccard's* Zeit, worauf unsere Hoffnung gerichtet, wodurch wir Heilung der erkrankten Kirchenmusik erwarten dürfen. — Die Wirkung jener Gesänge ist, wie uns lebendige Erfahrungen belehrt haben, bei Kundigen und Unkundigen dieselbe; ein kaum geahneter Himmel von heiliger Schönheit thauet hernieder, ergreift das Gemüth unzweifelhaft, vereinigt die in Verstand und Glauben Widerstrebenden. — Denn dieses ist das Bedürfniss, welches unsere zerflatterte Zeit mit jener ernsten verhindet und beide in unbewusstem Verständnisse nähert: das Bedürfniss heiliger Schönheit, in welcher vereinigt erscheine die ächte Tiefe gläubiger Empfindung und die künstlerische Vollendung sowohl der Tondichtung als ihrer lebendigen Ausführung. Keiner Kunst kann diese vollendete Vereinigung zu heiliger Schönheit eher gelingen und mit geringeren äusseren Mitteln, als der Tonkunst. Bemühet man sich um deren Wiederbelebung, so genügt man dem doppelten Bedürfnisse, der Kunst selbst höhere Bahnen anzuweisen und der Kirchengemeinde eine Erbauung zu gewähren, welche dem ganzen Volke zu Gute kommt.

(Beschluss folgt.)

Oeffentliche Prüfung der weiblichen Zöglinge aus der Musikclasse im kaiserlichen Erziehungshause zu Moskau.

In der jetzigen Zeit, wo doch allgemein anerkannt ist, dass die Musik unerlässlich zur Bildung der Jugend gehört, indem sie die edelsten Seelenkräfte erweckt und insofern den mächtigsten Einfluss auf die Moralität und Sittlichkeit hat; wo sogar die Regierungen, durch Musik — besonders Gesang — auf die Volksbildung zu wirken suchen; jetzt wo diese Kunst allgemeines Bedürfniss geworden, ist doch zu beklagen, dass gerade diese, durch Mangel an Kenntniss und Fähigkeit, sehr häufig äusserst unvollkommen und mit grossem Zeitverlust unterrichtet wird. Viele glauben sich berechtigt zu lehren, sobald sie nur einige mechanische Fertigkeit erlangt haben.

Wenn manche Clavierlehrer und Lehrerinnen (wir sprechen in diesem Berichte nur von diesem Instrument), sobald sie dieses Lehrfach erwählen, erst einer Prüfung unterworfen würden, ob sie auch eine zweckmässige Unterrichtsmethode angehen können; wenn man es mit ihnen so streng nähme, wie mit den Lehrern bei öffentlichen Schulanstalten, oder mit den Gouvernanten, die hier in Russland auch einem strengen Examen unterworfen sind, so würde es wahrscheinlich schlimm mit ihnen aussehen; denn ohne Zweifel würde nur eine kleine Anzahl ihre Fähigkeiten zu diesem Fache beweisen können.

Es ist zu beklagen, dass wir bis jetzt keine Institute hatten, wo Musiklehrer und Lehrerinnen gebildet werden konnten. Die Conservatorien der Musik haben nicht diesen Zweck. Die Kenntnisse und Erfahrungen, die der Lehrer bedarf, erlangt er in der Regel erst auf Kosten der Eltern, die ihm ihre Kinder anvertrauen. Indess, wer sich diesem Fache ohne Talent und guten Willen widmet, wird auch selbst nach jahrelanger Uebung noch ein schlechter, wenigstens ein mittelmässiger Lehrer bleiben.

Nach dieser, leider nur zu oft bestätigten Erfahrung wurde Referent bei der diesjährigen musikalischen Prüfung der weiblichen Zöglinge im hiesigen kaiserl. Erziehungshause sehr erfreulich, ganz durch's Gegentheil überrascht. Hier hat der Lehrer die strengsten Forderungen erfüllt und bewiesen, dass ein systematisch geordneter Unterricht zu merkwürdigen Resultaten führt.

Bevor wir die planmässig entworfene Unterrichtsmethode des Lehrers mittheilen, ist es nöthig, erst ein paar Worte über die Anstalt selbst, so wie über die Entstehung dieser Musikclasse zu sagen.

Drei Anstalten, nämlich: das Erziehungshaus, Findlingshaus und der Lombard, in einem grossen Umkreise vereinigt, stehen unter dem Schutze der Kaiserin. Diese in einem kolossalen Maassstab angelegten Anstalten sind gewiss einzig in ihrer Art. Die dazu gehörigen Gebäude haben den Umfang einer kleinen Stadt, und die Zahl der Bewohner, nämlich Kinder und Beamte, beträgt über 7000. Die Verwaltung geschieht vom Conseil des Lombards, von wo aus auch die nöthigen Unterhaltungskosten bezogen werden.

In dem Erziehungshause werden nur Waisen aufgenommen, deren Vater in dem Range eines Oberofficiers stand. Die Zahl der Zöglinge beträgt 350 Mädchen und eben so viel Knaben. Diese Letzteren haben nach ihrer Anslassung die Wahl, sich dem Beamtenstande zu widmen, oder zur höheren Ausbildung die Universität zu beziehen. Die Mädchen werden sämmtlich zu Gouvernanten erzogen, und erhalten daher unter der Leitung des in aller Hinsicht achtungswerthen Inspectors Herrn *v. Arnfeld* eine sehr wissenschaftliche Bildung. Die moralische Erziehung leitet die Oberaufseherin Frau *v. Zeimarn*. Diese ausgezeichnete Frau verdient durch ihre mütterliche Fürsorge im vollen Maasse die Liebe und Anhänglichkeit ihrer Zöglinge, so wie das ihr seit langen Jahren geschenkte Zutrauen der Kaiserin.

Der Hauptzweck der Anstalt: Lehrerinnen zu einem wissenschaftlichen Unterricht zu bilden, wird dadurch erreicht, dass diejenigen Zöglinge, welche schon grosse Fortschritte gemacht haben, in die Classe der Candidatinnen eintreten, wo sie sich schon mehr mit der Erziehungs- und Lehrkunst beschäftigen. Um nun in der Musik durch ein gleiches Verfahren denselben Zweck zu erreichen, so gab die Kaiserin vor fünf Jahren Befehl, dass ausser dem Clavier- und Gesangunterricht, der schon in allen Classen stattfand, noch eine besondere Musikclasse errichtet werde, in welcher vorzugsweise Clavierlehrerinnen gebildet werden sollen. Indess mit der Bestimmung: dass sie dem wissenschaftlichen Unterricht in den meisten Classen beiwohnen, nur mit der Ausnahme, dass ihnen mehr Zeit als den Uebrigen zur Musik bestimmt werde.

Digitized by Google

Der Lehrer (der zu dieser Classe ganz besonders angestellt wird) soll eine kleine Anzahl der talentvollsten und schon etwas vorbereiteten Schülerinnen in den anderen Classen wählen. Der Cursus ist auf sechs Jahre festgesetzt. Alsdann werden sie als Musiklehrerinnen in Kroninstituten angestellt, und sind verpflichtet, in denselben gegen ein festgesetztes, aber sehr gutes Honorar sechs Jahre zu bleiben. Nach dieser Zeit sind sie von allen Verpflichtungen frei.

Zum Lehrer dieser Musikclasse wurde Herr *Joh. Rheinhardt* — Hofpianist — angestellt, den die Kaiserin persönlich kannte und der als Lehrer der Töchter der Grossfürstin *Helene Pawlowna*, in aller Hinsicht, sowohl durch Bildung, wie durch seine ausgezeichneten Kenntnisse und Erfahrungen im Lehrfache, hinreichende Beweise seiner vollkommenen Fähigkeiten zu diesem Posten gegeben hatte. Wie Herr *Rheinhardt* seine Aufgabe gelöst, mögen die Resultate bezeugen, die später angeführt werden sollen. Hierbei ist noch zu bemerken, dass er den ersten Cursus, statt in sechs, schon in vier Jahren beendete, indem er dieses Mal fähige und schon gut vorbereitete Schülerinnen bekam, welche die im Cursus festgesetzten Uebungen der ersten zwei Jahre nicht vollständig bedurften.

Sein Plan zur Einrichtung der Classe wurde in folgender Art entworfen: Die Classe ist in drei Abtheilungen getheilt, in einer jeden zu fünf Schülerinnen. In den ersten zwei Jahren fängt blos die erste Abtheilung an. Nach dieser Zeit treten fünf neue in die zweite Abtheilung ein. Nach vier Jahren bekommen die fünf der ersten Abtheilung eine Jede eine Schülerin zum Elementarunterricht (jedoch unter Aufsicht des Lehrers). Diese letzten fünf bilden die dritte Abtheilung. — In diesem Cursus bekam die erste Abtheilung schon nach zwei Jahren Schülerinnen.

Hat die erste Abtheilung ihren Cursus beendet, so tritt die zweite an die Stelle der ersten; die dritte an die Stelle der zweiten u. s. f.

Jedes Jahr wird ein kleines Examen in Gegenwart einiger dazu eingeladenen Künstler gehalten. Nach dem sechsten Jahre ist grosses öffentliches Examen vor einem zahlreichen Publicum. Hier spielen nur die fünf der ersten Abtheilung und eine jede davon lässt ihre Schülerin hören, weil sie auch als Lehrerinnen eine Prüfung zu bestehen haben. Nach diesem verlassen sie die Anstalt.

Der Director von diesem Institut, der wirkliche Staatsrath *v. Strick*, dieser ausgezeichnete Mann, dem diese Anstalt die wohlthätigsten Einrichtungen zu verdanken hat, übernahm auch das Local zu dieser Classe einzurichten. Dies geschah mit so viel Sachkenntniss, dass, ausser der Haupt- oder Unterrichtsclasse, in welcher sich, der Ensemblestücke wegen, zwei Flügel befinden — in fünf nach der Reihe gelegenen Studirzimmern in einem jeden ein Flügel steht, und dass Alle zugleich üben können, ohne dass Eine die Andere hört. Durch Glasthüren, die auf einen Corridor führen, können die Classendamen unbemerkt die Aufsicht haben.

Die Schülerinnen der ersten und zweiten Abtheilung bekommen eine jede dreimal wöchentlich Unterricht und drei Stunden täglich zur Uebung. Die dritte Abtheilung bekommt von der ersten täglich eine Stunde Unterricht.

In der Hauptclasse hängt unter einem Rahmen ein Verzeichniss der eigenhändig geschriebenen Namen der ausgezeichnetesten Künstler, welche Moskau besucht haben, und welche in der Regel vom Lehrer eingeladen werden, die Schülerinnen zu prüfen und dann sich selbst mit ein paar Stücken hören zu lassen. Die Absicht des Lehrers hierbei ist, dass die Schülerinnen zu ihrer Ausbildung nicht etwa ihn allein hören, sondern auch eine Ansicht von anderen Spielarten, Vortrag und Auffassung eines Stückes bekommen.

Im fünften Jahre fängt für die erste Abtheilung auch ein Cursus der Harmonie an, wozu ein tüchtiger Lehrer angestellt ist. Dieser Cursus umfasst zwar die ganze Harmonielehre, jedoch ist nicht der Zweck, dass sie componiren sollen. Beim grossen Examen lässt der Lehrer die die Harmonie betreffenden Fragen aus einer Urne ziehen, die die Schülerinnen zu beantworten haben. Die Analyse der Stücke in Betreff der Grundharmonieen und der rhythmischen Anordnung übernimmt Herr *Rheinhardt* selbst beim Unterricht in der Classe.

Zur Uebung im Notenlesen spielt die erste Abtheilung in den letzten zwei Jahren Trio's mit Begleitung von Violine und Violoncell; hierzu sind ebenfalls zwei geschickte Künstler angestellt.

Damit die Schülerinnen, der Kunstausdrücke wegen, in verschiedenen Sprachen Unterricht ertheilen können, so unterrichtet Herr *Rheinhardt* abwechselnd in russischer, deutscher und französischer Sprache. Interessante Abhandlungen über die Kunst im Allgemeinen, sowohl aus theoretischen Werken wie aus musikalischen Zeitungen, werden ihnen, in besonderen Sitzungen, vorgelesen und wo nöthig durch Erklärungen erläutert.

Hier folgt das Repertoir der Uebungsstücke, welche in dem Cursus von sechs Jahren für jede Abtheilung bestimmt sind. Diese werden jedoch von Zeit zu Zeit durch andere zweckmässige ersetzt. Von jedem der hier angeführten Autoren sind nur diejenigen Stücke gewählt, die der Lehrer in der festgesetzten Reihefolge als zweckmässig anerkannt.

Uebungsstücke im ersten Jahr.

J. L. Fuchs, Elementarschule. — *Herz*, Collect. de gammes, Exercic., und *Czerny*, Op. 299.

Zweites Jahr.

Fortsetzung derselben Uebungen — und *Czerny*, Op. 337. Zur Uebung im Notenlesen (Lecture) leichte Stücke von *Haydn*, *Mozart*, *Clementi*, *Dussek* und *Steibelt*.

Drittes Jahr.

Dussek, Op. 40; *Steibelt*, Op. 35, 73; *Herz*, Op. 20, 67, 76, 57, 16; *Kalkbrenner*, Op. 61, 102, 113, 131; *Field*, erstes Concert. — Lecture, *Hässler*, Oeuv. completes.

Viertes Jahr.

Field, Concerts, Nr. 2, 3, 4, 5, 6; *F. Ries*, Op. 55; *Cramer*, Op. 48; *Moscheles*, Op. 58, 92; *Clementi*, Gradus ad parnassum; *Hummel*, Op. 56, 18, 81, 83, 116, 74, 114, 85, 89 und Son. à 4 mains.

Digitized by Google

Fünftes Jahr.

C. M. v. Weber, Op. 79, 24; *Chopin*, Op. 11, 20, 31, 58, 10, 25; *Mendelssohn*, Op. 25, 3, 22, 29, 38; *Beethoven*, Op. 2, 10, 14, 22, 26, 31, 33, 37, 73, 97; als Lecture, Trio's a prima vista mit Begleitung; Anfang der Harmonielehre.

Sechstes Jahr.

Thalberg, Op. 26, 32, 12, 33, 40; *Liszt*, Op. 9, 13, Don Juan-Faut.; *Döhler*, Op. 28, 24, 34; *Henselt*, Op. 2, 5; als Lecture, Fortsetzung von Trio's von verschiedenen Autoren, wie auch Opern, Symphonieen und Ouverturen zu vier Händen.

Dass sich die fünf Schülerinnen der ersten Abtheilung beim öffentlichen Examen in der Ausführung der im folgenden Programme angezeigten Stücke, sowohl im Technischen, wie im schönen Vortrage und kraftvollen Anschlage als wahre Künstlerinnen bewährten, das bewies der ungetheilte Beifall eines zahlreichen Publicums und aller anwesenden Künstler. Der schönste Lohn, der dem Lehrer für seinen unermüdlichen Eifer ward, war nicht allein die einstimmige Anerkennung seiner Verdienste, sondern auch das wohlthuende Bewusstsein, dass durch die Bildung guter Lehrerinnen seine Methode allgemeiner verbreitet und somit immer segensreicher fortwirken werde.

Auffallend, und den Künstlern fast unbegreiflich, war die Präcision in der Ausführung des ersten Satzes von der *Beethoven*'schen Symphonie für fünf Claviere unisono, wo der Lehrer nur in den ersten Tacten das Tempo angab. Eben so überraschend war die gute Ausführung vom Trio von *Beethoven* a prima vista mit Begleitung.

Die Namen der fünf Schülerinnen habe ich nicht erfahren können, ich muss sie daher durch Nummern bezeichnen.

Examen der fünf austretenden Zöglinge aus der Musikclasse.

Programm.

Fünfte Symphonie von *Beethoven*, für's Piano übertragen von *Liszt*, unisono ausgeführt auf fünf Clavieren.
Fantaisie sur la Juive von *Liszt*, ausgeführt von der Elevin Nr. 1.
Beide Fantasieen über Lucia von *Liszt*, ausgeführt von der Elevin Nr. 2.
Andante von *Thalberg*, ausgeführt von der Elevin Nr. 3.
Transcription de *Kullak*, Lucrezia Borgia, ausgeführt von der Elevin Nr. 4.
Fantaisie sur Norma von *Thalberg*, ausgeführt von der Elevin Nr. 5.
Trio von *Beethoven*, Op. 11, a prima vista mit Begleitung, ausgeführt von der Elevin Nr. 1.

Als Beweis von ihren Leistungen als Lehrerinnen, liess eine Jede ihre Schülerin aus der dritten Abtheilung spielen. Hier hörten wir auch ein Stück von der Composition von Nr. 1, und die Ouverture aus der Zauberflöte, 8händig. — Den Schluss machte ein Examen in der Harmonielehre.

Moskau, im Sommer 1846. *J. v. Wolf.*

Nachrichten.

Dresden. (Fortsetzung.) Wir haben im vorigen Jahrgange dieser Blätter den ersten Cyclus unserer Abonnementsconcerte ausführlicher berichtet, weil sie allerdings als ein bedeutungsvolles Moment in der Entwickelung des Kunstlebens unserer Residenz mussten angesehen werden. Ueber den zweiten Cyclus werden wir nur kurz referiren; er umfasste, gleich dem ersten, drei Concerte, die am 13. und 27. Januar und am 10. Februar stattfanden.

Wir hörten da an Symphonieen *Mozart's* schöne, feurige C dur, mit der Schlussfuge, in welcher uns nur die Tempi um ein klein wenig zu schell und das Hervortreten der Themen im letzten Satze nicht markirt genug erschien; *Beethoven's* lieblich-frische B dur in recht gelungener Ausführung, wenn auch die Sechszehntelfiguren des letzten Satzes nicht ganz leicht und frei genug hervortraten und die Bläser zu Anfange an einiger Verstimmung laborirten; und endlich *Niels Gade's* C moll, die bei aller Anerkennung, welche man dem Talente und Streben des jungen Componisten zollte, nicht den Beifall fand, welchen man zu erwarten sich berechtigt glauben durfte. Vielleicht waren die Erwartungen eben zu hoch gespannt durch das, was anderweitig darüber verlautet hatte. Das Scherzo ist unstreitig der beste Satz, der auch das bedeutende Talent des Componisten zumeist in's Licht stellt; dem Hauptmotiv des ersten Satzes wäre mehr symphonistische Bedeutsamkeit, dem des Andante mehr Adel zu wünschen; der letzte Satz erscheint trotz aller dort verwendeten Effectmittel als der schwächste, und das Ganze leidet bei aller sorgsamen und fleissigen Durchführung an einer gewissen Formlosigkeit, die Instrumentirung trotz der darin sich offenbarenden Gewandtheit nicht selten an Gemachtheit. Nimmt auch das Werk unter den neueren Arbeiten auf diesem Gebiete einen ehrenvollen Platz ein, so mag es doch auf Genialität keinen Anspruch machen; zeugt auch die ganze Behandlung von sorgsamem und ernstem Studium, so kann doch erst die Zukunft lehren, ob wirklich Kraft und Tiefe der Erfindung im Gemüth des Componisten in ausreichendem Maasse vorhanden, oder ob der Erfolg mehr auf Rechnung des Gegensatzes nordischer Klänge und Weisen, die in solcher Verwendung hier zum ersten Male geboten werden, zu setzen sei. Tüchtiges ohne Zweifel vermag der Componist zu leisten, wenn er sich nicht durch zu reichlich gespendetes Lob zu der Ueberhebung verleiten lässt, als hätte er's schon ergriffen; und wir müssen für die Vorführung des immerhin interessanten Werkes ohne Zweifel dankbar sein.

An Ouverturen hörten wir in den drei Concerten: *Beethoven's* grosse, Op. 124, und die zur Leonore, Nr. 2, erstere in vortrefflicher, letztere in nicht ganz tadelfreier Ausführung; *Mendelssohn Bartholdy's* Fingalshöhle, die uns trotz ihrer vortrefflichen Durchführung, trotz der kunstreichen Anlage und der meisterhaften Bearbeitung niemals ganz befriedigt, weil sie keinen musikalischen, in sich abgeschlossenen Grundgedanken hat, sondern nur auf ein paar, immerhin characteristische Motive gebauet ist, und dennoch mehr ein speculatives als ein rein musikalisches Interesse erregt — und *Cherubini's* Wasserträger-Ouverture.

Digitized by Google

Die Instrumentalvirtuosität war durch Herrn *Léonard* aus Brüssel und durch Ihren wackeren Concertmeister *David* würdig vertreten; weniger vermögen wir das von dem Violoncellisten *Hausmann* aus London (wozu dieses speculative Aushängeschild? schämt sich der Künstler seiner ehrlichen deutschen Herkunft und Anbildung? — er ist ein Schüler unseres *F. A. Kummer!)* zu behaupten. Die beiden Violinvirtuosen können wir hier, als in ihren Leistungen bekannt und anerkannt, übergehen, und bemerken also nur, dass der erstere sein allbekanntes Souvenir de Haydn, und den bis zum Ueberdrusse gehörten Carneval von Venedig — der zweite ein Concert und Introduction mit Variationen eigener Composition, endlich noch mit Herrn Musikdirector *Hiller* die grosse A moll-Sonate von *Beethoven* vortrug. Herr *Hausmann* spielte auch eigene Compositionen, flache Virtuosenstückchen ohne allen tieferen Gehalt, und auch als Spieler hat er uns wenig zugesagt. Seinem Tone fehlte auf der einen Seite das Mark und der Adel, auf der anderen die Lieblichkeit und Weichheit, welche dem Violoncello so vorzugsweise innewohnt; der Ton des Virtuosen ist hart und hölzern, sein Vortrag eben so, und hat er auch eine bedeutende Technik sich zu eigen gemacht, so ist er doch keineswegs in dem Maasse Herr derselben — es missglückt ihm so Manches —, dass wir uns wenigstens dadurch ganz befriedigt erklären könnten. Er ging spurlos vorüber und schien das sehr übel zu vermerken; er wolle indess bedenken, dass es sich heut zu Tage um Künstlerschaft handelt, und von dieser ist er noch sehr weit entfernt.

Die Vocalpartie ward durch Fräul. *B. Waltz* von Berlin und Fräul. *Garrigues* von hier vertreten, für die Ansprüche, die man an derartige Concerte machen muss und mit Recht machen darf, nicht sonderlich. Die Erstere verdarb die schöne *Haydn*'sche Arie: „Auf starkem Fittig" u. s. w. durch kalten und geschmacklosen Vortrag, und konnte mit ihrer dünnen Stimme, mit der Steifheit, der Geist- und Seelenlosigkeit ihres Gesanges keinen Eindruck machen, obwohl sie in einer recht erbärmlichen *Mercadante*'schen Arie viel natürliche Kehlfertigkeit und eine gewisse technische Gewandtheit, der indess an Vollendung noch viel fehlt, entwickelte und ungeheuren Applaus fand, weil — ihre Freunde wacker zu handarbeiten wussten. Fräul. *Garrigues* machte die gleiche tröstliche Erfahrung, indem sie nach dem sehr misslungenen Vortrage der *Mozart*'schen Arie: „Non mi dir, bel idol mio" hervorgerufen ward. Das ist unser geschmackvolles, kunstsinniges Publicum! Die junge Dame hat einen sehr schönen Stimmenfond, klar, voll und klangreich; aber ihre Ausbildung ist noch eine sehr untergeordnete: Reinheit der Intonation, Sicherheit der Scala, vollständige Registerausgleichung u. s. w. fehlt noch sehr, selbst die Tonbildung ist bin und wieder noch sehr mangelhaft, und sie würde sehr wohl gethan haben, noch mindestens ein Jahr tüchtig zu studiren, bevor sie öffentlich auftrat. Sie ist indess schon jetzt bei der Breslauer Bühne für erste Partieen engagirt, und soll sehr vielen Beifall finden. Wir gönnen ihr denselben von Herzen, wundern uns auch nicht darüber; man weiss ja, was Alles auf Provinzialbühnen Beifall findet. Aber für ihre künstlerische Zukunft — und sie könnte bei ihren Mitteln (der hervortretende Mangel an Seele und Geist hätte sich vielleicht noch beseitigen lassen) auf eine solche rechnen! — ist dadurch sehr schlecht gesorgt, und die baldmöglichste Verwerthung eines vorhandenen Talentes sollte doch wohl von Rechts wegen künstlerischen Rücksichten allemal nachstehen! Dass dem leider nicht so ist, darin liegt der Hauptgrund, dass wir jetzt einen so fühlbaren, beklagenswerthen Mangel an tüchtigen Sängern und Sängerinnen leiden, denn wenn die Guten nur leidlich auf der Bühne gehen und stehen können, und ein paar Partieen — gleichviel, ob sie ihrer Stimmlage und sonstigen Individualität zusagen oder nicht — mühselig einstudirt haben, dann sind sie auch sofort vollendete Künstler, zumal wenn eine ansprechende Persönlichkeit sie unterstützt und ein unverständiges Publicum enthusiastisch blind ihnen Kränze des Beifalls spendet. —

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Folgendes Circular ist uns zugegangen.

Ein Verschlag, um die Geige und Bratsche an dem Halse des Tonkünstlers in der Art zu befestigen, dass die Griffe in der Applicatur ohne Mühe, Anstrengung und mit Präcision gehandhabt werden können, wobei das Instrument fortwährend in derselben Lage verbleibt.

Der *Spohr*'sche Violinhalter (Teller) ist zwar von manchem Violinisten für zweckentsprechend anerkannt worden, dagegen ist es unleugbar, dass Wenige sich zu diesem Halter haben gewöhnen können, weshalb Unterzeichneter, ein alter bewährter Musik-Dilettant und Violinspieler, auf die Idee gekommen ist, eines leichten, ½ Zoll breiten, mit einer kleinen Schnalle versehenen Riemens sich zu bedienen, welcher unter dem Saitenhalter durchgezogen, und um den Hals befestigt wird.

Hieraus erwachsen nachstehende Vortheile:

1) liegt das Instrument fest am Halse, unter dem Kinn, ohne dass es mit demselben berührt, bedrückt, oder in Folge grosser Anstrengungen mit Schweiss befeuchtet wird;
2) gewinnt das Instrument dadurch einen hellen und bei Weitem stärkeren Ton, weil es nicht bedrückt und gedeckt wird;
3) werden die Halsbinden geschont und nicht im Mindesten derangirt, weil der Kopf eine und dieselbe Stellung behält und bei den schwierigsten Passagen in der Applicatur die sonst unentbehrliche Hilfe und Haltung des Kinnes hier gänzlich wegfällt;
4) habe ich die Erfahrung gemacht, dass mit Hilfe des fraglichen Violinhalters 6 — 8 Stunden die schwierigsten Compositionen vorgetragen worden sind, ohne dabei die geringste Ermüdung, was doch gewöhnlich geschieht, verspürt zu haben.

Unterzeichneter hat auf dem Gebiete der Tonkunst, als allgemein anerkannter Musikfreund und Dilettant, durch vieljährige Erfahrungen die feste Ueberzeugung gewonnen, dass ein dem wahren Zwecke entsprechender Violinhalter als Bedürfniss erscheint, um mit Behaglichkeit und Leichtigkeit in die Applicatur zu greifen, weshalb er es nicht unterlassen konnte, seinen musikalischen Collegen, nämlich den Violinisten, den vorstehend bezeichneten Violinhalter bestens zu empfehlen.

Die Musik ist die Sprache der Welt, darum muss gemeinschaftlich dahin gewirkt werden, dass sie ergänzt und vervollständigt werde — die selige Macht der Töne, der Freudenbote unseres künftigen Heimathslandes!

Malsow bei Dirschau in Westpreussen, im Juli 1846.

Graf *Leibits Piwnitzki*, königl. Kammerherr.

Ole Bull gegenwärtig Concerte in Algier.

Berichtigung. In Nr. 33 (Feuilleton) muss es *Faust* anstatt *Faisl* heissen.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe.*

Digitized by Google

Ankündigungen.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Das unterzeichnete Directorium ist sehr erfreut, allen Freunden der Musik mittheilen zu können, dass es ihm gelungen ist, dem ausgezeichneten Lehrer-Collegium, dessen sich das Conservatorium schon jetzt erfreut, auch noch, von Michaelis d. J. an, Herrn Professor **J. Moscheles** aus London, als ersten Lehrer des Pianofortespiels beizufügen.

Das Conservatorium bezweckt die höhere und eine möglichst allgemeine, gründliche Ausbildung in der Musik; es erstreckt daher seinen Unterricht theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft. Der Unterricht wird ertheilt von:

Herrn Musikdirector und Capellmeister Dr. **Felix Mendelssohn Bartholdy** (Composition und Solospiel).
Herrn Musikdirector und Cantor an der Thomasschule **Moritz Hauptmann** (Harmonielehre, Contrapunct).
Herrn Musikdirector **Niels W. Gade** (Harmonielehre und Composition).
Herrn Musikdirector **Ernst Fr. Richter** (Harmonielehre und Anleitung zum Instrumentiren).
Herrn Professor **J. Moscheles** (Pianofortespiel).
Herrn **Louis Plaidy** } (Pianofortespiel).
Herrn **Ernst Ferd. Wenzel** }
Herrn Organist **C. F. Becker** (Orgelspiel und Uebung im Partiturspiel).
Herrn Concertmeister **F. David** (Violinspiel, Uebung im Orchesterspiel und Dirigiren).
Herrn **Moritz Klengel** } (Violinspiel).
Herrn **Rudolph Sachse** }
Herrn **Ferd. Böhme** (Solo- und Chorgesang).
Herrn **F. Brendel** (Vorlesungen über Geschichte, Aesthetik, Literatur der Musik u. s. w.).
Herrn Dr. **Neumann** (Unterricht in der italienischen Sprache, für die, welche sich dem Sologesange widmen).

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler, in vierteljährigen Terminen pränumerando zahlbar; 3 Thaler zur Bibliothek ein für allemal bei der Aufnahme; und jährlich 4 Thaler pränumerando für den Institutsdiener. Für Inländer (Sachsen) bestehen 6 königl. Freistellen, welche jedoch für jetzt bereits besetzt sind.

Die geehrte Direction der bekannten, während des Winterhalbjahrs stattfindenden 20 Abonnement- oder Gewandhaus-Concerte hat bis auf Weiteres sich bereit erklärt, den Schülern und Schülerinnen des Conservatoriums durch Vermittelung des unterzeichneten Directoriums den Besuch dieser Concerte um die Hälfte des persönlichen Abonnement-Preises, und den Besuch der ebenfalls im Gewandhause stattfindenden Quartett-Unterhaltungen unentgeltlich zu gestatten. Es ist hierdurch Gelegenheit geboten, eben so die vorzüglichsten Tonwerke aller Zeiten in ausgezeichneter Ausführung, wie die bedeutendsten Künstler in Solo-Vorträgen zu hören.

Zu Ostern und Michaelis jeden Jahres beginnt ein neuer Cursus des Unterrichts und es findet da regelmässig die Aufnahme neuer Zöglinge statt. Ausser dieser Zeit kann nur ausnahmsweise Ausländern die Aufnahme, wenn möglich, gestattet werden. Zur Aufnahme sind Talent und wenigstens eine die musikalischen Anfangsgründe überschreitende Vorbildung erforderlich.

Am 30. September d. J. findet eine Aufnahme-Prüfung Statt. Anmeldungen hierzu sind schriftlich in frankirten Briefen oder spätestens am Tage vor der Prüfung persönlich bei dem Directorium zu bewirken. Zu der Prüfung haben die Angemeldeten **möglichst gut** eingeübte Musikstücke mitzubringen, um sie vor der Prüfungs-Commission vorzuführen. Eigene Compositionsversuche sind ebenfalls mitzubringen, oder vorher frankirt einzusenden.

Der ausführliche Prospectus über die innere Einrichtung des Instituts u. s. w. wird von dem Directorium, der Buchhandlung **Joh. Ambr. Barth** und den Musikalienhandlungen **Breitkopf & Härtel** und **Fr. Kistner** zu Leipzig nachgewiesen, auch auf Verlangen und kann durch alle Buch- und Kunsthandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im August 1846.

Das Directorium des Conservatoriums der Musik zu Leipzig.

Gesuch.

Ein routinirter **Clarinettist**, der in einem bedeutenden Orchester fungirt, auch im Fache der Composition und in allen Arrangements Beweise seiner Brauchbarkeit zu geben im Stande ist, sucht, Verhältnisse halber, anderwärts, bei einem Stadtmusikchore, oder bei einem Theater, eine selbstständige feste Anstellung. Die hierauf zu machenden Offerten sind unter der Adresse **A. F. S.** bei dem Kaufmann Herrn *Trobitius* zu Ballenstedt gefälligst portofrei abzugeben.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Burgmüller, Fr., La Cerito, Redowa-Polka.
David, Fél., Le Captif, Melodie.
— — Pactes, Nocturne à 2 voix.
— — Chant du soir, Quatuor pour voix d'hommes et Vocalise.
Osborne, G. A., Trio pour Piano. Op. 32.
— — Marche caractéristique, Morceau de Salon. Op. 60.
Schulhoff, J., Ouverture du Jeune Henri, Morceau de Concert.
Wolff, E., Duo à 4 mains sur les Mousquetaires de la Reine. Op. 129.

In 14 Tagen erscheint in unserem Verlage mit Eigenthumsrecht:

J. Duvernoy, Variations et Final sur une Romance favorite pour la Piano.

Leipzig, im August 1846.

Siegel & Stoll.

Nächstens erscheint bei Unterzeichnetem:

Nachtfalter

für Pianoforte,

Heft 2,

von

G. Flügel.

Op. 16. Preis ⅔ Thaler.

Leipzig, im August 1846.

F. Whistling.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten September. **Nr. 35.** 1846.

Inhalt: Die Wiederbelebung des evangelischen Kirchengesanges. (Beschluss.) — *Nachrichten*: Aus Dresden. (Beschluss.) — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Die Wiederbelebung des evangelischen Kirchengesanges.

(Beschluss.)

Von allen deutschen Staaten hat seit Jahrhunderten keiner wie Preussen die Aufgabe gefühlt, durch sittliche und geistige Bildung dem Volke die höchsten Güter entgegen zu bringen und hiermit die wahrste Aufgabe der evangelischen Kirche zu erfüllen, deren Hort und Schutz es eben deshalb geworden ist. Nirgend scheint auch der Boden günstiger, jene Ernennung beiligen Gesanges zu begründen, als eben in Preussen, das seit einigen Menschenaltern für allgemeine Volksbildung mehr getban hat als die meisten christlichen Völker. Hat es zu diesem Zwecke bedeutende Opfer nicht gescheut, so baben sich diese reichlich gelobnt in den Jahren der Bedrängniss wie in den späteren der Wiedergeburt. Preussen würde, wenn es auch hierin als Muster voranginge, dem eigenen Volke wie allen verwandten, die seine Stimme hören mögen, eine grosse nachwirkende Gabe schenken.

Bisher ist für die wahrbafte Bildung auf unserem Gebiete überall nur wenig gethan. Während die bildenden Künste in und ausser Deutschland mächtiger Unterstützungen geniessen, welche zum Bedürfnisse der Völker in keinem Verhältnisse steben, während Gewerbe und Naturwissenschaften sich glänzender Beförderung erfreuen, ist die Tonkunst, welche ihrer Natur und beutigen Bedeutung nach dem Volke die wertheste Gabe sein müsste, am Meisten untergeordnet angesehen und behandelt. Das Pariser Conservatorium erfüllt nur den Zweck, einem kleinen Theile des Volkes künstlerisch Gefeiltes zu bieten; das Prager Conservatorium, obwohl vorzugsweise der Ausbildung kirchlicher Kunst zugewandt, erreicht selbst diese unvollkommen, weil die Theilnahme des Staates geringe und im katbolischen Lande der Boden überbaupt hierfür nicht günstig ist; das Leipziger ist ausschliesslich fast dem Weltlichen zugewandt, doch sind seine Erfolge in Beförderung des Orgelspiels bedeutend und anerkannt. Was sonst an königlichen Höfen auf die Beförderung der Oper verwandt wird, umgibt den Thron mit dem heiteren Glanze, der ihm angemessen ist, kommt aber nicht dem ganzen Volke zu Gute, sondern nur einem sehr kleinen Tbeile desselben; und doch würde ein Geringes von jenen Summen, welche der weltlichen Freude beschränkter Lebenskreise gewidmet sind, zur Förderung eines grossen volksmässigen Unternehmens dahin gegeben, segensreich, dauernd und allgemein wirken können. Es würde, sobald der Staat die Obwaltung übernähme, die gewaltigste Kunst der Gegenwart als wesentliches Bildungsmittel in den Volksunterricht eintreten, und auf diesem Wege dem Volke zugleich Freude und Erbauung gebracht werden.

Wenn dieses auch schon jetzt in evangelischen Landen hier und da geschieht und sich eine wenigstens beginnende Theilnabme des Staates schon wirksam erwiesen hat, so ist das doch nirgend in so umfassender und gründlicher Weise geschehen, dass eine nachbaltige Wirkung zu erwarten stände. Die gegenwärtig in's Unendliche gesteigerten und vervielfältigten äusseren Mittel, die gebesserte Methodik und die mannichfaltigere Bildung des Schullehrerstandes erlauben, selbst grössere Erfolge als zur Reformationszeit zu boffen, sobald ein bestimmter, dem beutigen Bedürfnisse angemessener Plan gefunden und ausgeführt sein wird. Denn es ist jetzt so leicht, durch den Notendruck das Gewünschte in unbemittelte Hände zu bringen, dass es nur einer besonnenen Redaction bedarf, um die verklungenen Töne zu beleben, deren Wiedergebart der kirchlichen Kunst wahrhaft Heil bringen wird. — Fürchtet man dagegen, dass Lehrer und Schüler, obnedies durch mancherlei gesteigerte Forderungen überhäuft, zu einer neuen anspannenden Arbeit weder Lust noch Kräfte baben möchten, so tritt eben hier die gesteigerte Methodik erleichternd, den Weg verkürzend ein, und nur im Anfange dürfte ein Sebwanken, eine Unzulänglichkeit stattfinden, bis sich durch Berathung kundiger Obwalter die Hauptpuncte des zu Leistenden und der Methodik festgestellt hätten. Wie dieses möglich, versuchen wir in dem Folgenden darzustellen.

Damit überall im Lande kundige Organisten und Sangeleber anzustellen möglich sei, bedarf es eines Gesetzes, dass Niemand eine solche Stelle antrete, ohne von einer königlichen Prüfungsbehörde geprüft zu sein. Hiermit werden die Wahlrechte der Gemeinden nicht geschmälert, sondern nur wie in den übrigen Schulfächern die Wahl an eine gesetzliche Bedingung geknüpft. — Solche Prüfungsbehörden können in den Seminarstädten eingerichtet werden, welche insgesammt durch eine Centralbehörde der Hauptstadt zu leiten sind. Die einfachste Zusammensetzung solcher Behörden würde diese sein, dass ein der Tonkunst kundiger Prediger, ein technischer Musiker mit Schulbildung, ein Regierungscommissar und ein Präsident dieselbe bildeten.

Digitized by Google

Die Prüfung selbst würde gesetzliche Pflicht für alle Organisten und Musiklehrer, öffentliche und private. Dass unter den letztgenannten so viele ohne alle wissenschaftliche Bildung eingedrungen sind, hat dem sittlichen Segen der Kunst unendlichen Abbruch gethan; diesem Uebelstande ist nur durch Staatsaufsicht im Interesse der Regirten abzuhelfen. Es kann einfach zur Bedingung gemacht werden, dass Niemand als durch gesetzliche Prüfung berechtigt sei, Privatunterricht in der Musik zu geben. Aus den Ergebnissen der Prüfung würde sich eine dreifache Abstufung ableiten lassen:

1) Wer nur auf Einem Instrument unterrichtet, hat nicht das Recht, stehende Concerte zu unternehmen.
2) Wer auf mehreren Instrumenten (worunter das Clavier unerlässlich) unterrichtet und Lehre und Leitung des Gesanges übernehmen kann, hat das Recht, stehende Concerte zu übernehmen.
3) Wer die Prüfung als Organist bestanden, mit welcher selbstverständlich Gesanglehre und Clavierspiel verbunden ist, hat ausser dem erstgenannten Rechte auch das Recht, öffentliche Gesangschulen zu errichten, und Anspruch auf Unterstützung oder Beförderung.

Die besondere Anordnung der Prüfung lässt sich auf folgende Puncte bestimmen. Allen Classen gemeinsam ist die Pflicht, in der allgemeinen Musiklehre und im Generalbass erfahren zu sein. Für die untere Stufe genügt sodann eine Probe der Leistungen auf dem gewählten Instrumente, welche in drei Theile zerfällt:

1) ein eingeübtes Musikstück fehlerfrei vorzutragen;
2) ein leichteres oder schwereres der neuen Schule vom Blatte zu spielen;
3) eben so ein leichteres der älteren Schule.

Die Lehrer der Mittelstufe, welche sich berufen fühlen, ausser dem Instrumentalunterrichte, der mindestens zwei Instrumente umfassen muss, auch die Leitung des Gesanges zu übernehmen, müssen ausser den erstgenannten Kenntnissen einige Kenntnisse von der Geschichte der Musik mitbringen, sodann die Gesangkunst theoretisch studirt haben, und endlich technische Kenntniss des Orchesters nachweisen. Die Instrumentalprobe, namentlich am Clavier, ist auf dieselben Forderungen wie die der Unterstufe gegründet. Ausserdem ist noch erforderlich eine Probe des Gehörs und der sittlichen Haltung bei der Gesangdirection.

Die Prüfung des Organisten stellen wir mit Absicht als die höchste Stufe auf, welche die meisten Berechtigungen gebe, weil die ernstere Färbung der Studien wie das Maass der Leistungen sogleich den günstigen Boden bereitet, auf welchem allein dem idealen und geistigen Bedürfnisse des Volkes genügt werden kann. Von ihm muss die theoretische Prüfung erweisen, dass er, ausser der allgemeinen Musiklehre, dem Generalbass, der Geschichte der letzten Jahrhunderte, auch insbesondere die Fugenlehre und die Compositionslehre kenne; das Letztere kann eine schriftliche Uebung an einem gegebenen Choral anschaulich machen. Die practische Prüfung muss darlegen:

1) dass er einen wohlgeübten Choral, eine Choralfiguration, ein Orgeltrio und Orgelfuge fehlerfrei vorzutragen im Stande sei, wobei einige *Bach*'sche Compositionen unerlässlich;
2) dass er ein leichteres neues oder altes Orgelstück vom Blatte verständlich vortrage;
3) dass er mit einem gegebenen Sängerchore innerhalb einer Stunde einen Choral von mittler Schwierigkeit richtig, rein und schön einübe (Gehörprobe u. s. w.).

Nur diesen Geprüften der dritten und höchsten Stufe wird die Erlaubniss einzuräumen sein, in der Kirche Aufführungen zu veranstalten. Von ihnen ist dann zu hoffen und zu verlangen, dass sie dem Kirchengesange diejenige Richtung geben, welche allein fähig ist, der Liturgie jene heilige Schönheit wieder zu gewinnen, die sie verloren hat. Diesen ist am Einfachsten dadurch zu bewerkstelligen, dass ein Schülerchor während des ganzen Gottesdienstes den Gesang der Gemeinde mitsinge. Hier lassen sich zur Erbauung der Gemeinde mannichfache Abwechselungen in den Gesang bringen, wozu der Reichthum älterer Choralbearbeitungen (von *Eccard* bis *Bach*) den erwünschten Grund bietet: es kann ein- oder mehrstimmig gesungen, auch wohl (nach dem Muster weniger bemittelter Gemeinden) abwechselnd ein Vers von dem Chor, ein anderer von der Gemeinde vorgetragen werden. Dieses und noch Grösseres ist einem tüchtigen Organisten möglich, wenn er vom Prediger auch in der Art unterstützt wird, dass dieser vorzugaweise die älteren Kirchenlieder aus der vorgellert'schen Periode singen lässt; denn diese älteren sind ausser dem tieferen Texte auch darin dem Volke willkommen, weil sie alle auf fassliche volksmässige Melodieen gedichtet sind, die in's Herz dringen, während die nachgellert'schen Lieder zu ihrer Verständeskälte noch die Unsinghaftigkeit hinzubringen, welche sie dem Volke entfremden und der Kirchenfeier ungünstig machen. — Auch die Wiederkehr der grösseren Festgesänge und des Oratoriums als ächt evangelischen Kunstwerkes ist auf diesem Wege zu bewerkstelligen: jene heiligen Lieder würden der Kirche und dem Volke zurückgegeben, für die sie geschaffen sind, und nicht wie jetzt (ungeachtet des kirchlichen Locales) nur einem kleinen begüterten Theile des Volkes geboten werden.

Das Personal dieser Schülerchöre beizubringen, ist auf verschiedene Weise möglich. Theils die niederen Elementar- und Armenschulen, theils die Bürger- und Gelehrtenschulen bieten in den meisten Städten, ja selbst auf dem Lande genügende Auswahl. Oftmals wird es erwünscht sein, den ganzen Chor oder Einzelne zu besolden; dieses kann aus städtischen Mitteln, aus besonderen Concertaufführungen, aus einem Solde für Grabgesänge und anderen Mitteln geschehen. In Lübeck geniessen die Chorsänger besonderer Vergünstigungen im Schulunterricht, in Lüneburg bestanden bis 1826 verschiedene Cassen, aus denen die Schülerchöre förmlich besoldet wurden; war die Summe auch geringe, so erhielt sie doch die Reihen vollzählig. — Besonders wirksam möchte auch dieser Weg erscheinen, dass namentlich in grösseren Städten aus allen Singschulen — besonderen oder mit anderen Anstalten verbundenen — die Besten und Begabtesten zu der Ehre ausgesondert würden, im Kirchenchore zu wirken. — Ausserdem kann vorzüglich mit Rücksicht auf unbemittelte Chöre ein normales Choralgesangbuch veranstaltet werden, wozu die Regierung ent-

Digitized by Google

weder durch Befehl einer Preisconcurrenz oder durch Empfehlung und Ankauf vorhandener guter Sammlungen mitwirken mag. Für jenen ersten Fall, dass eine Preisconcurrenz für ein gutes Chorbuch beliebt würde, ist unerlässlich, dass das beabsichtigte Buch

1) alle gangbaren evangelischen Melodieen vollständig enthalte, und so, dass sie aus der Oberstimme allein auch singbar seien;
2) dass es vier gedruckte Stimmen enthalte;
3) mit besonderer Berücksichtigung der *Bach*'schen und vorbach'schen Periode abgefasst sei, weil diese allein den kirchlichen Character trägt.

Wird der genannte Plan mit Energie ergriffen, so darf man erwarten, dass innerhalb fünf Jahren der evangelische Gesang sich wesentlich gehoben habe; nach zwölf bis fünfzehn Jahren darf man sich der Aussicht hingeben, dass die überwiegende Mehrzahl aller Musiklehrer und Organisten durch die Prüfungen gegangen sind, wovon die Ergebnisse dem nächsten Menschenalter zu Gute kommen, wenn sie für die ersten Jahre auch unscheinbar sein mögen. Aber schon von Anfang wird sich die erhöhte Theilnahme der Gemeinde kund geben, wenn ihr die gebesserte Liturgie entgegengebracht wird. — Dass sie allein diese Sorge übernehme, ist aus oben angeführten Gründen nicht zu erwarten; auch war es nicht einmal zu *Luther's* und *Eccard's* Zeit so, denn auch damals freute sich der Kirchengesang mächtiger Unterstützung der Behörden.

Die bedeutendste Unterstützung des gesammten Musikwesens wäre die Errichtung eines Conservatoriums, welches die weltliche und geistliche Musik gleichmässig, jedoch mit vorwaltender Pflege der letzteren hegte und in der Weise einer Hochschule der Kunst alle Fächer oder Gebiete derselben theoretisch und praetisch umfasste. Die Dotation einer solchen Anstalt würde nicht die doppelten Kosten eines Gymnasiums mittlerer Grösse übersteigen. Da uns diese Erwägung hier zu weit führen würde, und zudem für Preussen nur Eine derartige Anstalt denkbar ist, die also den fernwohnenden Unbemittelten selten zugänglich wäre, so wenden wir den Blick auf die Beförderung der Organisten zurück. Diese kann geschehen durch Erhöhung der Rangstufen, Verleihung von Titeln, oder durch Gehaltsbesserungen, Gratificationen; bei den regierungsseitig zu ertheilenden Aemtern auch durch stetiges Avancement. — Die Summen, welche hierzu erforderlich, können nicht als Verschwendung erscheinen, wenn man einerseits den wahren Gewinn von dieser Ausgabe in's Auge fasst, andererseits die bedeutenden Unterstützungen vergleicht, die für alle übrigen geistigen und künstlerischen Bedürfnisse verausgabt werden, denen die Musik — so wenig sie es verdient — äusserlich immer nachgestanden hat. Mit einem jährlichen Zuschuss von einigen Tausenden für jede Provinz könnte von dem vorhin Vorgeschlagenen sehr Vieles geleistet werden. Wahrscheinlich werden sich dann die Gemeinden auch bewogen fühlen, ihrerseits beizusteuern so viel ihnen möglich, um tüchtige Organisten zu besolden; in vielen norddeutschen Städten sind die noch vor fünfzig Jahren bedeutenden Gehalte meist gekürzt, so lass ein Bewerben und Wetteifern nicht mehr in dem Maasse stattfindet. Zu Lüneburg war z. B. noch im Jahre 1810 eine Organistenstelle, welche 300 Thlr. eintrug — jene Summe, die damals und vor sechzig Jahren weit mehr bedeutete als jetzt, ist gegenwärtig auf 100 Thlr. gekürzt. Solche Beispiele zeigen, wie wünschenswerth der Beitritt der Regierung ist, wenn es überhaupt wichtig scheint, für die Kirchenmusik etwas Grösseres zu wirken.

Dass es aber wichtig sei, ist unter den Kundigen kein Zweifel mehr. Dem täglichen Treiben in der Musik, dessen Wirkung oft schlimmer, wenigstens nicht minder entsittlichend auftritt als schlechte Bücher — dem entnervenden freeben Spiel mit edlen Kräften kann nicht anders entgegengewirkt werden, als indem man das Gute und Wahrbafte in's Leben ruft oder das unsicher Bestehende fördert. Die Erfolge, welche *Mainzer* in London mit der Bildung des Volksgesanges errungen, zeigen die Möglichkeit der weitesten Verbreitung durch Willenskraft: wäre hierzu die Bahn in Deutschland gebrochen, so würde nicht blos der Kirchengesang, sondern der geistige Genuss des Volkes in allen Lebenskreisen wachsen. — Und mit den gegebenen Vorschlägen wird nicht, wie ein Vertheidiger der freien Kunst sich einmal geäussert, die Musik in zünftigen Zwang geknechtet, sondern nur dem Verderben entgegengearbeitet, welches durch leichtsinnige Behandlung in unkundiger Hand so leicht hervorgerufen wird. Dass diese Gegenwirkung in grossem Maasse nachhaltig eintrete, dazu wünschen wir die Mitwirkung des Staates und erleuchteter Staatsmänner. Auf diese Anerkennung als tiefes Bildungsmittel, die sie um ihres geistigen Gehaltes willen vollkommen verdient, macht die Musik einen Anspruch, den ihr heutzutage Niemand bestreiten wird, als etwa die Bekenner einer Weisheit, die alles Geheimnissvolle bestreitet.

Emden, im Mai 1846.

Dr. *Eduard Krüger.*

Nachrichten.

Dresden. (Beschluss.) Die Hoffnung auf eine Fortsetzung der Abonnementconcerte im hevorstehenden Winter schien eine gesicherte, wenn wir auch nicht vergessen wollen, dass der musikalische Sinn und das Interesse an der Tonkunst in den höheren Kreisen der Residenz — und leider, beruht bei der Kostspieligkeit jener Concerte jetzt noch auf diesen vorzugsweise die Möglichkeit der Fortsetzung des Unternehmens! — nicht so gar tief gewurzelt ist, dass man auf ihn untrügliche Schlüsse gründen könnte. Indess, wie gesagt, es schien so, und die Aussicht war erfreulich. Neuerdings wird dem von manchen Seiten widersprochen (auch das Directorium redet in einer desfallsigen „Berichtigung" nur von den schon getroffenen Vorbereitungen, nicht von der Gewissheit des Unternehmens), und wir müssen demnach die Entscheidung darüber der Zukunft überlassen. Jedenfalls ist es sehr zu bedauern, dass ein Project, das schon im vorigen Winter auftauchte, als gänzlich beseitigt angesehen werden muss, das Project nämlich: Seitens der

Digitized by Google

königl. Capelle derartige regelmässige Concerte veranstaltet zu sehen. Das wäre in jeder Beziehung erprieslich gewesen. An Theilnahme würde es diesen Concerten nicht gefehlt haben, und es waren tüchtige Kunstleistungen unbedingt zu erwarten; auch wäre die Sorge für Abwechselung durch Solovorträge nicht schwierig gewesen, wenn — wie sich wohl voraussehen liess — die ersten Instrumentalkräfte der Capelle und die Gesangskräfte der Oper sich dabei betheiligten. Die Harmoniegesellschaft soll überdies damals die dankenswerthe Absicht zu erkennen gegeben haben, ihren schönen Saal für diesen Zweck unentgeltlich zur Benutzung zu überlassen, und dass dadurch wie durch anderweite Arrangements eine bedeutende Kostenersparniss, also auch ein billigerer Eintrittspreis hätte erzielt werden können (man rechne nur das Honorar für den Dirigenten, für den Secretär u. s. w. ab), liegt auf der Hand, während die Einnahme auch absolut eine grössere gewesen sein würde, als bei den Abonnementconcerten, da der Saal der Harmonie bedeutend mehr Zuhörer fasst, als irgend ein anderer in Dresden. Der Capelle aber wäre eine solche Einnahme, die zur Hälfte etwa unter die Mitglieder hätte vertheilt, zur Hälfte zum Wittwenpensionsfonds geschlagen werden können, bei ihrer geringen Gage und den Ansprüchen, welchen sie mit dem eben genannten Fonds zu genügen hat, wohl zu gönnen gewesen. Es hätte sich also nur darum gehandelt, dass die Direction die Erlaubniss zu diesem Unternehmen gegeben, für etwa sechs Abende den Winter hindurch die Musik in den Zwischenacten des Schauspiels, wenn denn durchaus gespielt werden müsste, durch eins der biesigen Regimentschöre hätte versehen lassen (die daraus etwa erwachsenden Kosten würden aus der Concerteinnahme zu decken gewesen sein), und sie würde da ohne das geringste Opfer ihrerseits sich den Ruhm der Liberalität, der Kunstförderung u. s. w. haben erwerben können. Aber freilich, wenn sie etwa die hier zu erzielenden Concerteinnahmen für ihren Seckel beanspruchte und also die Capelle, für die sie sehr wenig in pecuniärer Beziehung thut, noch mehr in Anspruch nehmen wollte, als dies obnehin schon geschieht: dann allerdings hätte ein derartiges Arrangement nur Unlust erwecken und schwerlich zu wahrhafter Kunstförderung ausschlagen können. — Wir wissen nicht, welches die Gründe gewesen, die jenes Project scheitern gemacht haben. Dass das Factum indess nur lebhaft zu bedauern, wird Niemand leugnen können. Dresden besitzt eine grosse Anzahl der tüchtigsten musikalischen Kräfte, die in brüderlicher Vereinigung wahrhaft Grossartiges leisten könnten. Aber eben der Einigungspunct fehlt; die Coterienwuth ist gar zu gross, die Sucht, sich zu isoliren, gar zu überwiegend, und das Kunstbewusstsein nicht lebendig, der musikalische Sinn nicht tief und wahrhaftig genug, dass er mit Aufgeben aller anderen kleinlichen Rücksichten, nur um der Sache willen thätig zu sein, auch nur das geringste Opfer zu bringen sich bequemen sollte. Schlimm, sehr schlimm — aber wahr! —

Ehe wir zu den eigentlichen Virtuosenconcerten übergehen, gedenken wir hier zuvörderst noch zweier Concerte unserer Capelle; das eine — wie gewöhnlich, bis zum Skandal spärlich besuchte — zum Besten der Armen im Theater (25. Februar), in welchem *Beethoven's* B dur-Symphonie in wahrhaft vollendeter Ausführung, und *Mendelssohn Bartholdy's* Symphonie-Cantate: Lobgesang sehr gut executirt, zu Gehör gebracht ward; das andere, zum Besten des Capellwittwen- und Waisenfonds am Palmsonntage (5. April) im grossen Opernhause, das sich eines so zahlreichen Besuches, wie noch nie ein ähnliches, zu erfreuen hatte, und in welchem zwei Werke *Beethoven's*, sein Christus am Oelberge, und seine grosse neunte Symphonie — eine sehr missliche Zusammenstellung — in sehr befriedigender Weise zur Ausführung kamen. Gern möchten wir über das letztgenannte Werk, über das schon so unendlich Vieles *pro et contra* geschrieben wurde, ein näher motivirtes Urtheil abgeben und dabei gleichzeitig über so manche Accidenzien uns aussprechen, welche die biesige Aufführung characterisirten; indess haben wir Letzteres bereits an einem anderen Orte (Abendzeitung Nr. 16 von d. J.) gethan, und Ersteres würde nicht recht in ein zusammenfassendes Referat sich einfügen. So wollen wir uns denn das für eine gelegenere Zeit in einem besonderen Artikel vorbehalten, in welchem sich dann vielleicht auch Anlass finden wird, über den hier waltenden Charlatanismus in der Kunst von gewisser Seite her, über die maasslose Eitelkeit, zu deren Vehikel die Tonkunst hier nicht selten erniedrigt wird, sich nach Gebühr auszulassen!

Der jetzt in Deutschland schon bekannter gewordene polnische Componist *J. F. Dobrzyński* führte am 29. Januar im Theater einzelne Nummern seiner Oper: „Monbar oder die Flibustier," zum Theil im Costüm, dem biesigen Publicum vor, und wir können in das anderweit in diesen Blättern über die Leistungsfähigkeit des Componisten ausgesprochene Urtheil nur einstimmen. Natürlicher, leichter Melodiecenfluss, interessante, doch nicht gesuchte Harmonie, gewandte, wenn auch etwas zerstückelte und scheinbar berechnete Instrumentirung. Talent für grössere Ensemblesätze, ein achtungswerthes Streben nach wahrer und wirklicher Musik thut sich überall kund. Aber es mangelt noch die Tiefe und Eigenthümlichkeit der Erfindung, die Energie der Auffassung, die freie Beherrschung der Form, und das im engeren Sinne Dramatische. Doch ist ein so beachtenswerthes Talent, ein so tüchtiges und anspruchsloses Streben in dem Componisten, dass wir ihm vor allen Dingen Gelegenheit zur Gesammtaufführung seiner Oper und eine künstlerisch freie Stellung wünschen möchten, damit ihm die Mittel sich bölen, jenes Talent nach Verdienst auszubilden und weiter zu bethätigen. Wie so manche tüchtige Künstler verkümmern durch die Ungunst der äusseren Verhältnisse, während andere, die kaum werth, ihnen die Schuhriemen aufzulösen, weil sie das *savoir faire*, die Intrigue, das sich um jeden Preis geltend Machen wohl verstehen und dazu kein Mittel unbenutzt lassen, bei dem unverständigen, leicht dupirten grossen Haufen Anerkennung finden, die sie eigentlich durch gar nichts verdienen!

Unter den Virtuosen beginnen wir billig mit *Vieuxtemps*, vielleicht dem ersten der jetzt lebenden Violinisten, nicht nur als Virtuos, sondern als Künstler, der hier zwei Concerte im Theater gab (am 16. und 20. Februar); ihn genannt zu haben genügt; zu einer Charac-

Digitized by Google

teristik seines Werthes und seiner Leistungen wäre jetzt hier weder Zeit noch Ort. — Fräul. *Lisa Cristiani*, die schnell berühmt gewordene und dem Anschein nach eben so schnell verschollene Violoncellistin aus Paris, möge sich hier gleich anschliessen. Sie gab ebenfalls zwei Mal im Theater (am 16. und 19. Januar) Concert, und erhielt dafür 150 Thaler Honorar, während recht tüchtige deutsche Künstler, denen sie sich nicht an die Seite zu stellen vermag, hier höchstens die Hälfte dieses Honorars — und das kaum — erhalten würden; den jungen Violinisten *A. Möser* liess man wieder abreisen, weil er — was wir ihm nicht verdenken können — nicht Lust hatte, sich mit einem Honorar von höchstens 30 Thalern zu begnügen! — Die Violoncell spielende Dame, also das noch nicht Dagewesene, der Reiz der Neuheit, scheint bei den kritischen Beurtheilungen der Leistungen des Fräul. *Cristiani* sehr bedentend eingewirkt zu haben. Als eine Künstlerin im modernen Sinne des Wortes vermögen wir sie weder in Betreff der Virtuosität, noch in Betreff ihrer sonstigen Eigenschaften zu bezeichnen, und also auch die Berechtigung ihr nicht zuzugestehen, als solche Kunstreisen zu unternehmen. Sie ist Salonspielerin, Romancière, dass wir so sagen, und weder ihr Ton noch ihr Vortrag irgend bedentend, wenn wir auch ein gewisses Maass technischer Ausbildung, und namentlich die Sauberkeit ihres Spieles und die Eleganz ihres Vortrages gern anerkennen. Es ist aber in der Kunst wie im Himmel: es gilt da weder Mann noch Weib. Nicht die Person, oder doch die Persönlichkeit, das Individuum als solches, sondern lediglich die Leistung als solche, kann und soll bei der Kritik in's Auge gefasst werden, und da dürfen wir heut zu Tage mit vollstem Rechte schon einen sehr hohen Maassstab anlegen, dem Fräul. *Cristiani* keineswegs entspricht. Auch das Publicum blieb, trotz sehr gewaltsamer, ihrer Quelle nach recht wohl bekannter Applausversuche, äusserst kühl; es schien mehr erwartet zu haben, und — getäuschte Erwartung verstimmt! — Das machte sich noch deutlicher bei dem von dem Hornisten Herrn *Vivier* aus Paris hier im Theater gegebenen Concerte bemerklich, dem die Direction die Hälfte der Tageseinnahme (sie betrug für den Concertgeber etwas über 150 Thaler), im Vertrauen auf seinen sehr gut fabrieirten Ruf, bewilligt hatte. Wir sind nicht gewohnt, des Künstlers Leistung nach der Elle zu messen; hier bleibt indess fast kein anderer Maassstab, und so hat denn Herr *Vivier* für jeden hier gehlasenen Tact mehr als einen Thaler Honorar empfangen, während er eigentlich hätte gebalten sein sollen, jedem der Zubörer noch einen Thaler zuzugeben für geduldiges Ansharren bei solchen Productionen. Uns ist es unbegreiflich, wie ganz tüchtige und ehrenwerthe Männer durch diesen *soit-disant*-Künstler — einen ächten Pariser Windmacher — wenigstens momentan sich baben blenden lassen können. Er verschmäht Coloraturen und dem Aehnliches, was dem ernsten, melancholischen Character seines Instrumentes nicht entspricht. Wohl, so werden wir denn doch wenigstens schönen Ton in den getragenen Arioso's verlangen können! Wer aber Herrn *Vivier's* Ton auf dem Horn schön finden kann, der muss den eigentlich sogenannten schönen, vollen, markigen, runden und weichen Ton, der allerdings jetzt nicht übermässig häufig angetroffen wird, nie gehört haben: unsere Capelle bietet dazu noch hinreichende Gelegenheit. Seine Fertigkeit ist sehr mässig, sein Vortrag manierirt, modern-hypersentimental, und sein hier vorgetragenes Adagio eigener Composition ein wahrhaft erbärmliches Schülerproduct. Sein Piano ist sehr gut, auch die Crescendo und Decrescendo tüchtig stndirt, langer Athem und leichte Embouchure kommt ihm zu Statten; aber das Alles muss doch jeder nicht ganz talentlose Schüler binnen kurzer Zeit lernen, wenn er nicht übermässig nachlässig ist — das berechtigt doch noch nicht zur Usurpirung des Künstlernamens (nicht einmal des Virtuosennamens), berechtigt noch nicht zum öffentlichen Auftreten, zum Reisen auf seine Kunst, zum Ausposaunenlassen seiner Leistungen, als Unübertroffenen und Unübertrefflichen, im In- und Auslande. Ueber das sogenannte unerklärliche mehrstimmige Blasen, das überdies ausserordentlich roh geschah, und von dem Herr *Vivier* auf die Frage nach dem: Wie? erklärt (fein genug!): er wisse selbst nicht, wie sich das mache (!) — mögen wir hier kein Wort verlieren. Man weiss ja recht wohl, wie das gemacht wird — weiss sehr wohl, dass das schon vor einem Vierteljahrhundert und länger sehr bekannt war und von den verschiedensten Hornbläsern Scherzes halber bisweilen geübt ward; wir vermögen ausserdem die Versicherung hinzuzufügen, dass die sämmtlichen Hornbläser unserer Capelle es eben so gut, ja besser executiren können als Herr *Vivier*. — Dass wir Deutsche uns noch immer so leicht von jedem fremden Charlatan blenden lassen! —

Es mag sieh hier die Reibe der Pianisten anschliessen, die indess glücklicherweise nicht sehr lang ist, aber auch keine eben berühmten Namen enthält, obwohl sie des Interessanten uns darbot. Der zehnjährigen *Sophie Dulcken* gedenken wir nur vorübergehend, wir waren verbindert, sie zu hören; indess sollen ihre Leistungen Anerkennnng gefunden und verdient haben. *Rudolph Wehner*, ein junger Pianist von hier, trat im Theater auf, und entfaltete solide und gründliche Schule, anerkennenswerthe Technik und Streben nach verständigem, angemessenem Vortrage; jedenfalls ein beachtenswerthes junges Talent, das indess erst physisch und geistig erstarken, sich eine höhere allgemeine Bildung — ohne eine solche kann auch der Virtnose heut zu Tage nichts Nachhaltiges mehr leisten — aneignen muss, dann aber gewiss die erfreulichen Hoffuungen erfüllen wird, zu denen es berechtigt. — In Herrn *J. A. Pacher* von Wien lernten wir (im Theater) einen gründlich gebildeten Salonpianisten kennen, der, ohne die Leistungen neuester Technik zu verschmähen und ihnen hinlänglich gewachsen, doch vorzugsweise der solideren Schule wieder sich zuwenden zu wollen scheint. Etwas mehr Geist und Feuer wäre seinem Vortrage zu wünschen, wie seinen Compositionen; er ist ohne Zweifel ein sehr beachtenswerthes Talent, wenn auch nicht Concertspieler in jetzigem Sinne. — Der junge *Casimir Wernik*, der mit seinem verdienten Lehrer, dem wackeren *Joseph Nowakowski* aus Warschau, sich hier längere Zeit aufhielt, trat ebenfalls einmal öffentlich auf, und machte sich wie seinem Lehrer, von dessen Compositionen er einige (namentlich ein sehr

Digitized by Google

lobenswerthes Quintett für Piano und Streichinstrumente, graziös, brillant in *Hummel*'scher Weise) vortrug, alle Ehre. Die Ausbildung des jungen Mannes ist allerdings noch nicht vollendet, allein es ist ein tüchtiger Grund gelegt. Fertigkeit und Sicherheit — wenn auch hier und da einmal ein Vergreifen vorkam — viel Kraft und Ausdauer, gleichmässiger, gesangreicher und doch kräftiger Anschlag, auch empfundener, doch zu einseitig sentimentaler Vortrag, bisweilen mit zu grellen Lichtern, trat deutlich und erfreulich hervor. Es fehlt ihm nicht an Feuer, doch noch an Geist; indess lässt er Bedeutendes hoffen, da klar ausgesprochenes Talent auf der Basis einer gründlichen Schule wohl zu erfreulichen Erwartungen berechtigt. Die Compositionen seines Lehrers *Nowakowski* verdienten in Deutschland bekannter zu sein, da sie Eleganz und Anmuth mit Gründlichkeit und Tüchtigkeit vereinen. Dabei können wir doch die Bemerkung nicht unterdrücken, dass die niedliche, unter der Bezeichnung Le papillon bekannte und beliebte Etude, welche Herr *Mortier de Fontaine* als seine eigene Composition nicht nur mehrfach öffentlich gespielt, sondern sogar unter seinem Namen edirt hat, Note für Note eine Composition *Nowakowski's*, also gestohlenes Gut ist, wovon wir uns durch Vergleichung des Originalmanuscripts überzeugt haben. Wir wünschen, dass alle Journale, welche musikalische Gegenstände in den Kreis ihrer Besprechung ziehen, diese Notiz uns nachdrucken mögen. Es geschieht nur, um einen neuen Industriezweig kennen zu lehren! —

Einiger Matinéen, von Dr. *Robert Schumann* und seiner Gattin veranstaltet, müssen wir gedenken, obwohl sie nur vor geladenen Zuhörern stattfanden (also nicht öffentlich waren), sofern sie Gelegenheit gaben, mehrere werthvolle neuere Compositionen *Schumann's* im Gebiete der Kammermusik zu hören, und das treffliche Spiel — trefflich in Technik, Vortrag und Verständniss — seiner Gattin auf's Neue zu bewundern. Eben so wollen wir gleichzeitig hier bemerken, dass die *Dreyssig*'sche Singakademie in diesem Zeitraume zwei Aufführungen, doch ebenfalls nur vor eingeladenen Zuhörern veranstaltete, in denen sie *Mozart's* Requiem, *Schicht's* Motette: „Nach einer Prüfung kurzer Tage," und *Stadler's* Befreiung Jerusalems zu Gehör brachte.

Signora *Alboni*, die bekannte treffliche Altistin, trat in einzelnen Scenen aus Semiramis, Luerezia u. s. w. im Theater auf, und Herr *Wynand-Servais* aus Brüssel, ein Bassist mit angenehmer, wenn auch unbedeutender und etwas abgesungener Stimme, italienisch geschult mit ansprechendem, doch oberflächlichem Vortrage, gab eine Soirée, die sich vornämlich durch das auszeichnete, was nicht darin zu Gehör kam, aber doch wenigstens vorgetragen werden sollte. Wir nahmen den guten Willen für die That und verliessen nach der ersten Abtheilung den Saal. Auch *Joseph Gungl* konnte nicht unterlassen, mit seiner Capelle bei seiner Durchreise die Füsse unserer noblen Welt durch seine vortrefflich executirten Tänze in geheime Zuckungen, die Herzen in gelinde Enthusiasmus-Wallungen zu versetzen. Das ist die Art Musik, welche die Crême de la société am Besten zu würdigen und zu goutiren weiss.

Damit es beissen könne: Ende gut, Alles gut! haben wir das Concert unseres braven Kammermusikus *Rotte* (20. März) zum Schlusse aufgespart. Dass er noch einer von den Zöglingen der alten Schule, bei denen Fülle, Weichheit, Rundung des Tones und solide, gründliche Ausbildung bei tüchtiger Technik die Hauptsache ist, welcher die Virtuosenkunststückchen nachgesetzt werden und werden müssen (die so häufig Ton und Character des Instrumentes beeinträchtigen), und dass er in dieser Rücksicht jetzt der erste Clarinettist Deutschlands sei (wenn er auch in blendender, rapidester Virtuosenfertigkeit von einigen Neueren, doch nicht von Vielen, übertroffen wird), ist anerkannt, und er bewährte diesen Ruf auf's Neue in dem Vortrage des Concertino von *C. M. v. Weber* (Op. 26), des *Mozart*'schen Adagio für A-Clarinette mit Pianoforte, und der Clarinettpartie in den von unserem braven *A. B. Fürstenau* neu componirten Reminiscences d'Euryanthe, eines Concertstückes in Fantasieform für Flöte, Clarinette, englisches Horn und Fagott mit Orchester, das wir dem Gelungensten beizählen müssen, was in diesem Genre der Componist bisher geschrieben. Auch sonst war das Concert reich und interessant ausgestattet und ein ungemein zahlreicher Besuch, wie lebhaftester, wohlverdienter Beifall lohnte die Mühen des Concertgebers.

Der bekannte Musikdirector Professor *E. Klose*, jetzt in Wittenberg, veranstaltete in der hiesigen Kreuzkirche (23. März) zum Besten einer Luthersstiftung ein Orgelconcert, in welchem er in verschiedenen Piecen als tüchtiger, correcter und gewandter Orgelspieler, der sein Rieseninstrument angemessen ohne Extravaganz zu behandeln weiss, producirte, wenn er auch an Fertigkeit und Virtuosität von anderen jetzt lebenden Künstlern seines Fachs übertroffen wird. Gehört diese Production nur halb dem Concerte, zur anderen Hälfte dagegen dem kirchlichen Gebiete an, so veranlasst sie uns, hier schliesslich der Vollständigkeit halber mit einem Paar Worten noch der Kirchenmusik zu gedenken, wenn auch leider, nicht viel Bemerkenswerthes davon zu berichten sein wird.

So Treffliches die Kirchenmusik unserer katholischen Hofkirche im Laufe des Jahres uns bietet, so bewegt sie sich doch zu sehr im alten, ausgefahrenen Gleise, und es ist über Neues oder sonst Bemerkenswerthes in dem Zeitraume, dessen Betrachtung uns hier zunächst beschäftigt, nicht zu referiren. Die schon so lange ventilirte Frage, ob man für die Aufführung der Sopran- und Altsoli nicht endlich, wie in München, Wien u. s. w., Damen als Kirchensängerinnen anstellen solle, da man endlich das Castratenunwesen beseitigt, schwebt eben noch. Man scheint zu gar keinem Entschlusse kommen zu können, und doch sollten wir meinen, dass sie nicht eben schwierig! —

Der Charfreitag brachte uns in der evangelischen Kreuzkirche auch kein neues Passionsoratorium, sondern nur eine Wiederholung des von früher her wohl bekannten, ächt kirchlichen Oratoriums des wackeren Altmeister Dr. *Fr. Schneider*'s „Gethsemane und Golgatha," in sehr gelungener Aufführung. Doch wollte es das Publicum dem Anscheine nach nicht sonderlich ansprechen. Am demselben Tage wohnten wir noch in Meissen einer sehr gelungenen Aufführung des *Schneider*'schen Welt-

Digitized by Google

gerichts bei. Der dortige tüchtige und um die Förderung der Kunst sehr eifrig besorgte Cantor und Musikdirector *Hartmann*, dem Meissen auch das Institut recht guter Abonnementconcerte verdankt, und dessen unermüdliches Streben volle Anerkennung verdient, hatte alles Mögliche gethan, um die Aufführung in Rede zu einer recht gelungenen zu machen, und wenn man berücksichtigt, dass er sich mit unsäglicher Mühe erst den Chor dazu (Dilettanten und Knaben, die Männerstimmen lieferte die unter seiner Direction stehende Liedertafel) heranbilden, dass er auch das gesammte äussere Arrangement besorgen müssen, dass er nur eine Hauptprobe abhalten können, weil die Solosänger (Mitglieder der Dresdner Oper) und etwa zwanzig Kammermusiker von hier zur Verstärkung des Orchesters erst Tags vorher dort eintreffen konnten — wenn man das Alles neben der Schwierigkeit eines ersten derartigen Versuchs an sich gebührend berücksichtigt, so wird man das Resultat ein in jeder Beziehung höchst achtungswerthes und erfreuliches, die Aufführung selbst eine, etliche Kleinigkeiten abgerechnet, sehr gelungene nennen müssen, und das ist der Grund, weshalb wir derselben auch hier erwähnt haben. Tüchtiges Streben verdient Anerkennnng auch in grösseren Kreisen, damit ihm Ermunterung zum Beharren auf der einmal betretenen Bahn werde. Am Orte selbst ward dieser Versuch sehr beifällig aufgenommen, und wir sind überzeugt, dass ähnliche spätere Unternehmungen auch lebendige, wohlverdiente Theilnahme finden werden.

Am ersten Pfingstfeiertage in der Vesper ward in der hiesigen Kreuzkirche als neu ein Kyrie und Gloria aus einer grossen Messe (in D) von Dr. *J. Schladebach*, unter persönlicher Leitung des Componisten aufgeführt. Dass wir da nur eben das Factum referiren können, versteht sich wohl von selbst.

Dr. *J. S. (Wise.)*

Recensionen.

Classische Tonstücke deutscher Meister für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet von *J. André*. Berlin, Trautwein und Comp. Lieferung 1, 3, 4 à 1 Thlr. Lieferung 2. ⅓ Thlr.

Der Gedanke, Tonstücke unserer Classiker oder tüchtigsten deutschen Componisten, die theils für die Orgel geschrieben oder in deren Oratorien und anderen Werken enthalten sind, durch Arrangement allgemein geniessbar zu machen, ist an sich schon ein löblicher und deutet auf eine geläuterte musikalische Bildung, die den Inhalt der Hefte von einer rechten Seite aufgefasst zu haben erwarten lässt. Wir fanden zu unserer Freude hin und wieder auch recht gelungene Wiedergabe, so weit nämlich ein Arrangement solche immer zulässt, und können nur wünschen, dass die Legion unserer jetzigen Pianisten diese Denkmäler deutscher Kunst, unter denen Händel's Emoll-Fuge aus dessen Suiten (auf dem Titel der ersten Lieferung anzuführen vergessen), Bach's grosses Präludium und Fuge für Orgel in Esdur (Band 3 der Peters'schen Gesammtausgabe), von demselben Fuge in Gmoll (Band 2 der Gesammtausgabe), eines der grösten Orgelwerke Bach's, bei dem wir jedoch das grossartige Präludium ungern vermissen, neben Tonstücken von Seb. Bach, Friedem. Bach, Mozart, Eberlin, Haydn, Graun, J. C. Bach, besonders zu erwähnen sind, eifrig zur Hand nehmen möge; das ist Herzstärkung, das bringt wahren Nutzen, hieran möge man seinen Sinn bilden und einsehen, wie traurig die Bahn häufig war, die in musikalischen Dingen von so Vielen durchwandelt wurde. Dies zu erkennen, tragen solche Tonstücke bei; wir empfehlen sie fleissiger Benutzung.

Um nicht gleich von vorn herein in den leidigen Virtuosenkram zu gerathen, greifen wir zunächst nach:

C. Evers: Vierte grosse Sonate. Op. 27. Wien, Haslinger. 2 Fl. Conv.-M.

Wir sind weit entfernt, uns schon durch den Titel „Sonate" blenden zu lassen, als wenn nun da allemal auch was Rechtes dahinter stecke; es sollte wohl so sein, aber es ist es nicht immer. Eine Evers'sche Sonate besprachen wir früher ausführlich, da wir zu der Zeit noch immer Besseres hinter diesem Titel zu finden meinten, sind aber nachmals zu der Ueberzeugung gelangt, dass, mit einigen rühmlichen Ausnahmen, eigentlich blos die Sucht nach neuen Titeln die Sonate wieder auf's Tapet gebracht hat. Man sieht das mit leichter Mühe an vielen derartigen Tonsätzen heutiger Zeit, denn so manche Sonatencomponisten fänden sich am Liebsten mit einem Satze ab, wenn sie sich der hergebrachten Form entschlagen könnten, und das beweist eben eine gewisse Schwäche. Müssen denn die Sonaten vier Sätze haben? Wer schreibt dem Künstler diese Form vor? Niemand; er ist frei, frei zeige er sich in seinen Werken, doch nicht in jener missverstandenen Freiheit, die sich in Formlosigkeit äussert. — Wir wollen diese Aussprüche nicht sofort auf die Evers'sche Sonate bezogen haben, denn sie zeugt von Fleiss und Talent, ist sauber und melodiös, aber bei alledem hat sie uns nicht ganz befriedigt, woraus sich folgern lässt, dass sie nicht allein aus künstlerischer Nothwendigkeit hervorgegangen ist. Wie bei jener schon erwähnten früheren Sonate, fanden wir die dort unbehaglich empfundene Dürftigkeit, zumal in dem Figurenwesen, auch hier vorwalten. Trotzdem empfehlen wir die Sonate den Clavierspielern; denn es ist immer besser, sich mit Sachen soliderer Art einzulassen, als mit den faden Geriehten der Modecomponisten, oder der Componisten, die der Mode wegen da sind.

H. Schellenberg.

Feuilleton.

Während des Sommeraufenthaltes in Wilhelmsthal besuchte der Hof von Weimar den Eisenacher Musikverein und wohnte dessen Aufführung des Oratoriums: „Die letzten Dinge," von *Spohr*, mit bei. Die hohen Herrschaften (welche auch die Prinzessin Auguste von Preussen) sprachen sich sehr günstig über den Vortrag, besonders über Präcision und Reinheit der Chöre aus, und die Grossfürstin liess dem Musikdirector des Vereines, *Helmbold*, eine werthvolle goldene Tabatière als Anerkennung überreichen.

Am 23. Juli d. J. wurde zu Pritzwalk das erste Priegnitzische Musikfest gefeiert, und unter Direction des Canter *Runtze* die Schöpfung von *J. Haydn* gelungen aufgeführt.

Digitized by Google

Von dem Erfinder des nach ihm benannten Horns, *M. Ad. Sax*, wird in Kurzem eine vollständige Schule dafür bei *Brandus* in Paris erscheinen.

Halevy's neue Oper: „Die Musketiere der Königin" ist zu Paris in sechs Monaten 87 Mal aufgeführt worden.

Balfe's „Zigeunerin" hat im Theater an der Wien keinen besonderen Beifall gewunnen.

Die Deutschen werden von den Franzosen nachgeahmt! In Jemmapes, heksunt aus allen öffentlichen Reden des Königs der Franzosen, ist ein Singverein gestiftet worden.

Dr. *Gottfried Wilhelm Fink*, der vordiente musikalische Schriftsteller und ehemalige Redacteur der allgemeinen musikalischen Zeitung, ist nach kurzem Krankenlager verschieden.

Alexis Lvoff, der russische General und ausgezeichnete Violinspieler, hat eine Oper „Undine" nach *Fouqué's* Märchen componirt.

Die Wüste von *David* ist im Aachner Theater im Costüm aufgeführt worden, mit vierzig Statisten und zwei pappenen Kameelen.

Der gerühmte Sänger in Paris, *Bettini*, hat als Edgar in Lucia Fiasco gemacht. Er müsse entweder angegriffen gewesen sein, oder Furcht oder das Schnupfen gehabt haben, sagt die Gazette musicale.

Adam hat endlich das Privilegium zu einem dritten lyrischen Theater auf fünfzehn Jahre erhalten. (Vergl. S. 476.)

Madame *Charlotte Grist* hat in London, Liverpool, Manchester und Dublin ungeheure Triumphe gefeiert.

Kalkbrenner ist mit hergestellter Gesundheit nach Paris zurückgekehrt.

In der Kirche Saint-Eustache findet eine grosse Feierlichkeit zu Ehren *Gluck's* statt. *Berlios* dirigirt sein Requiem dabei, welches von 450 Sängern und Instrumentalisten ausgeführt werden wird.

Im südlichen Amerika warf man den Künstlern, welche man auszeichnen wollte, Bouquets zu. Jetzt nimmt man Geld. Neulich wurde eine beliebte Tänzerin mit einem Regen von Six-Pences und Schillings empfangen, deren Totalsumme sich nahe an hundert Dollars belaufen haben soll.

In Algier wird ein Schauspielhaus auf dem Gouvernementsplatze erbaut werden.

Camillo Sivori soll durch sein Spiel an die Wiedererweckung *Paganini's* glauben machen. So schreibt man aus Boulogne, wo er eben Concert gegeben.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr. Ngr.
Aprile, D. G., Exercices pour la Vocalisation avec accomp. de Piano à l'usage du Conservatoire de Naples. Nouv. Edition	2 —
Gade, N. W., Sechs Gesänge für vier Männerstimmen. Op. 11	1 —
Kalkbrenner, Fr., Fantaisie sur les Mousquetaires de la Reine d'Halevy, pour le Piano. Op. 104	— 25
Kastner, G., Elementar-Schule für das Pianoforte mit einem Anhange von Uebungsstücken	2 —
— — Desgleichen für die Violine	1 10
— — Desgleichen für das Violoncell	1 10
Lortzing, A., Der Waffenschmied. Komische Oper in drei Acten im vollständigen Clavierauszug	6 —
— — Dieselbe Oper einzeln: Nr. 1—45. à 8 Ngr. bis 1 Thlr.	
— — Ouvertüre daraus für das Pianoforte	— 15
— — Potpourri daraus für das Pianoforte. (Nr. 101 der Sammlung von Potpourri's.)	— 20
Lumbye, H. C., Tänze für Orchester.	
Nr. 18. Hühner Masken-Quadrille	1 20
» 20. Saphien-Mazurka	— 23
» 21. Der Günstling. Walzer	1 20
— — Dieselben für Pianoforte zu vier Händen.	
Nr. 18. Hühner Masken-Quadrille	— 10
» 20. Sophian-Mazurka	— 7½
» 21. Der Günstling. Walzer	— 20
— — Dieselben für das Pianoforte allein.	
Nr. 18. Hühner Masken-Quadrille	— 10
» 20. Sophien-Mazurka	— 8
» 21. Der Günstling. Walzer	— 15
Mayer, Charles, Valse pour le Piano. (Dédiée à sa nouv Henriette.) Nouv. Edition	— 5
Romberg, Clpr., La Sérénade. Melodie de Fr. Schubert, variée, pour le Piano et Violoncelle ou Violon. Op. 21	1 5
Rossini, Potpourri nach Themen der Oper: Cenerentola (Aschenbrödel) für das Pianoforte. (Nr. 78 der Sammlung von Potpourri's.)	— 20
Spontini, Potpourri nach Themen der Oper: Ferdinand Cortez für das Pianoforte. (Nr. 86 der Sammlung von Potpourri's)	— 20
— — Potpourri nach Themen der Oper: Die Vestalin für das Pianoforte. (Nr. 85 der Samml. von Potp.)	— 20
Strehen, E., Liebesfrühling. Duo für Pianoforte und Violine. Op. 11	— 25
— — Mährchenfantasieen. Stücke für das Pfte. Op. 13.	— 20
Weigel, Potpourri nach Themen der Oper: Die Schweizerfamilie für das Pianoforte. (Nr. 88 der Sammlung von Potpourri's.)	— 20
Winter, Potpourri nach Themen der Oper: Das unterbrochene Opferfest für das Pianoforte. (Nr. 89 der Sammlung von Potpourri's.)	— 20

Stelle-Gesuch.

Durch die Auflösung einer Capella sieht sich ein als Tonsetzer, Violinspieler, Gesang- und Clavierlehrer und vorzüglicher Orchesterdirigent vortheilhaft bekannter Capellmeister im Falle, eine anderweitige, seinen Leistungen entsprechende Stelle an einer grösseren Bühne oder bedeutenden Concertanstalt u. s. w. zu suchen. — Darauf Reflectirende belieben sich in frankirten Briefen unter der Chiffre **A. Y. Z. N.** an *Fridr. Volkmar*, Buchhändler in Leipzig, zu wenden.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten September. **Nr. 36.** 1846.

Inhalt: *Miscellen.* — *Nachrichten:* Aus Berlin. Aus Wien. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

MISCELLEN.

I.

Sehr oft, und namentlich in Bezug auf Musik, hört man den Satz behaupten: die Erklärung und Analyse eines Kunstwerkes schmälere dessen Genuss.

Wie zu bedauern ist dann jeder ächte Künstler und Kunstkenner! Denn weder das eine noch das andere kann man werden ohne Studium. In was besteht aber dieses, wenn nicht in dem aufmerksamen und wiederholten Betrachten der Kunstwerke, in dem Untersuchen der Theile für sich und in ihrem Zusammenhange mit dem Ganzen, mit einem Wort, in dem Analysiren derselben?

Haydn schreibt in einem Briefe nach Prag über *Mozart*: „Könnte ich jedem Musikfreunde die unnachahmlichen Arbeiten *Mozart's* so tief *und mit einem solchen musikalischen Verstande*, mit einer so grossen Empfindung in die Seele prägen, *als ich sie begreife und empfinde*, so würden die Nationen wetteifern, ein solches Kleinod in ihren Ringmauern zu besitzen.“

Haydn hat also die *Mozart*'schen Werke durch und durch verstanden, und scheint eine Schmälerung des Genusses dadurch nicht empfunden zu haben.

Wenn obiger Satz wahr wäre, müsste jeder Mensch, der den Vatikanischen Apoll erblickt, mehr Genuss empfinden, als *Winkelmann* je dabei gehabt haben kann, weil dieser die Statue so oft betrachtet, im Einzelnen und Ganzen untersucht, und dadurch in den Geist des Kunstwerkes tief eingedrungen war. Oder anders gesagt: *Winkelmann* muss den höchsten Genuss beim *erstmaligen* Anblick des Apollo gehabt, und diesen Genuss in dem Maasse verloren haben, als er durch Studium die Schönheiten mehr und mehr erkannt. Als er das Kunstwerk endlich ganz ergründet, war der Kunstgenuss auch ganz verschwunden?!

Ich bedauerte einst gegen einen Behaupter obigen Satzes die geringe Wirkung, welche *Beethoven's* neunte Symphonie an manchen Orten noch auf den grösseren Theil des Publicums hervorbringe. „Ei, lassen Sie das gut sein,“ bemerkte jener tröstend, „das Verständniss des Werkes ist den Armen noch nicht aufgegangen; es werde nur mehr vorgeführt, das Publicum dringe nur erst in die Tiefen des grossen Meisters ein, und es wird entzückt sein, wo es jetzt noch aus Unverständniss des Werkes sich langweilt.“

Dieser Schlusssatz und jener Anfangssatz wohnen oft friedlich neben einander in demselben Kopfe!

II.

Das Genie schöpft Alles unmittelbar aus sich selbst; dadurch eben wird es Original!

Mephistophetes.

Original, fahr hin in deiner Pracht!
Wie würde dich die Einsicht kränken:
Wer kann was Dummes, wer was Kluges denken,
Das nicht die Vorwelt schon gedacht?
Doch sind wir auch mit diesem nicht gefährdet,
In wenig Jahren wird es anders sein:
Wenn sich der Most auch ganz absurd gebärdet,
Es gibt zuletzt doch noch 'nen Wein.
(Zu dem jüngeren Parterre, das nicht applaudirt)
Ihr bleibt bei meinem Worte kalt!
Euch guten Kindern lass ich's gehen!
Bedenkt: der Teufel, der ist alt,
So werdet alt, ihn zu verstehen.

III.

Man kann ein ausgezeichneter Künstler sein im Können, und doch ganz verfehlte Kunstwerke hervorbringen durch unrechtes Wollen. Eine einzige falsche Ansicht reicht oft hin, die grösste technische Gewandtheit in Hinsicht auf ächte Kunstwirkung nutzlos zu machen. Eine unglückliche Ansicht in der dramatischen Kunst z. B. ist die von der sogenannten Schicksalstragödie. Ihr liegt die Idee zu Grunde, dass des Menschen Schicksal vorausbestimmt und etwas dagegen nicht zu thun sei. Mögen die Philosophen untersuchen, ob die Sache im Leben wahr; dass sie in der Kunstdarstellung nichts als den Zuschauer vom Anfang bis zu Ende quälende Ungethüme gebäre, ist gewiss. Nun mag einer alle sonstigen Gesetze der dramatischen Dichtkunst kennen, und sie vollkommen ausprägen können: bildet er nach obiger Idee ein Stück, so bringt er ein verfehltes, und nur, weil er eine falsche Ansicht von dem Zweck einer dramatischen Gattung hatte.

So konnte *Mozart* technisch Alles in seiner Kunst. Nun kam ihm während der Composition des Don Juan in den Sinn, eine Arie der Donna Elvira im *Händel*'schen Style zu componiren. Er konnte das Gewollte, aber das Gewollte war falsch, weil es nicht in den Styl des Ganzen passte, und so schuf er bei aller Kunstmeisterschaft aus einem einzigen falsch gefassten Gedanken ein falsches Musikstück.

Beispiele der Art könnten gar viele und von den bedeutendsten Meistern in allen Künsten angeführt wer-

Digitized by Google

den. Die gegebenen sind aber hinreichend, den obigen Satz zu beweisen, dass eine falsche Ansicht, eine falsche Kunstmaxime die vollständigste technische Kunst zu unkünstlerischen Schöpfungen verführen könne.

IV.

Man empfängt fürstliche Personen, Künstler u. s. w., um sie besonders zu ehren, mit einem Tusch von Trompeten und Pauken. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist er das allerälteste Tonstück, welches in den rohesten, ungebildetsten Zeiten barbarische Völker anstimmten, um den anrückenden Feinden durch dss wilde, kreischende, schmetternde, ohrzerreissende Durcheinander dieser Instrumente Furcht und Schrecken einzujagen, wie es heut zu Tage etwa noch bei Angriffen durch wildes Geschrei und Gebeul geschieht. Und mit einem solchen für unsere jetzigen gebildeten Ohren unausstehlichen Instrumentengeplärr glaubt man Ehrfurcht, Liebe, Verehrung auszudrücken! Wäre es nicht Zeit, diesen barbarischen Spektakel endlich zu verbannen, und seinen Ehrfurchts- und Liebesgefühlen einen passenderen musikalischen Ausdruck zu verleihen?

V.

Die furchtbarsten Feinde der Musikaufführungen in Concertsälen und Theatern sind — gelungene Toiletten. Denn die wollen gesehen werden, und wenn sie zu diesem Zwecke zu rechter Zeit kommen sollen, müssen sie zu den Aufführungen zu spät kommen! Da erst, beim Zeichen der knarrenden Thür, sind sie sicher, alle Blicke mit Neid oder Bewunderung geladen auf sich abschiessen zu sehen. Was geht gelungene Toiletten das eben ertönende Kunstwerk an!

Jeden solchen eintretenden Pfau sollte man mit einem Tusch empfangen, und müsste die Musik zehnmal unterbrochen werden, dem wahren Musiksinn gilt es einerlei, durch was er gestört wird. Vielleicht wirkte das, vielleicht auch nicht. Soll sich doch einst eine junge Frau in's Wasser gestürzt haben, weil ihr der garstige Herr Gemahl einen Shawl zu kaufen verweigert; die hätte sich, wenn sie ihn gehabt und umgehängt, auch vor keinem Tusch gefürchtet. Und verbrannte nicht Herostratos den schönsten Tempel, blos um das Auge der Mit- und Nachwelt auf sich zu ziehen?!

VI.

Die Kunst, den Zuhörer am Ende der Arien, Duetten u. s. w. zum Applaus zu zwingen, besitzen die Italiener im höchsten Grade, und diese Kunst treibt ihre vom Standpunete ächter Kunst betrachtet werthlosen Compositionen durch die ganze musikalische Welt. Die Sänger werden applaudirt, und damit ist Alles erreicht. Die Unsterblichkeit dieser Compouisten dauert freilich nur einige Jahre. Aber das kümmert sie wenig. Wenn das Publicum nicht mehr nach ihnen fragt, brauchen sie auch nicht mehr nach dem Publicum zu fragen, denn es hat ihnen dann so viel gesteuert, dass sie sich ruhig dem *Dolce far niente* für ihr übriges Leben überlassen können. Das höchste deutsche Genie seiner Zeit, *Mozart*, blieb ein armer Teufel; das höchste italienische Genie seiner Zeit, *Rossini*, ist ein reicher Herr. Viele deutsche Künstler blicken aus verhungertem Gesicht noch im Sterben mit glühend begeistertem Auge in die Nachwelt hinein. Der Italiener lacht über Nachwelt und Unsterblichkeit; er beutet pfiffig die günstige Spanne seiner Gegenwart aus, und wenn diese Gesinnung nicht poetischer, ist sie doch einträglicher als die der Deutschen.

VII.

Viele nützliche, unsere Thatkraft stärkende und steigernde Gedanken umlagern uns unausgesetzt und überall im Leben, aber wenige gelangen herein in das Sonnenlicht unseres Bewusstseins, die meisten bleiben ausserhalb desselben im Halb- und Ganzdunkel liegen. Das Aufpassen, Aufhorchen auf ihr leises Anklopfen, das Festhalten derselben und Brüten darüber, ist wenigen Menschen gegeben, und so ziehen die armen abgewiesenen Dinger weiter, oft Jahrhunderte lang, bis sie einen Kopf finden, der „Herein“ ruft. Daher geht der Menschengeist so langsam in seiner Entwickelung vorwärts. Deshalb dauert es oft Jahrhunderte, um eine Entdeckung, eine Verbesserung in's Leben zu bringen, von der man, wenn sie endlich da ist, gar nicht begreifen kann, wo sie unerkannt so lange hat verborgen bleiben können!

VIII.

Einbildungskraft und Gemüth lassen sich oft im Augenblicke angenehm anfregen durch eine Kunstproduction, welche der später prüfende Verstand missbilligt. So geht es dem Geniessenden nicht blos, es geht auch so dem Producirenden. Wenn Letzterer diese Erfahrung nicht gemacht, oder gemacht, nicht immer im Auge behält, geräth er in Gefahr, Werke zu bringen für den täuschenden Augenblick. Man lacht oder weint darüber, und schämt sich nachher, und der Autor muss es büssen, dass wir uns von ihm haben anführen lassen. Das Streben des Künstlers soll also nicht blos darauf gerichtet sein, Einbildungskraft und Gemüth zu erregen, sondern auch den herztretenden, oder nachprüfenden Verstand vollkommen zu befriedigen. Da erst kommen die rechten Kunstwerke zum Vorschein. Diese Regel ist nun gar nichts Neues, sie schreitet ernst und gewichtig aus den frühesten Zeiten bis in unsere Tage herein, aber überall und bis heute noch tanzen die leichtfertigsten Fehler dagegen in zahlreichen Missgestalten nebenher, woraus unwiderleglich hervorgeht, dass diese Regel von Vielen nicht erkannt, oder erkannt, nicht für wichtig gehalten, oder für wichtig gehalten, nicht genug studirt und gestreift wird, sie in vollkommener Weise ausprägen zu lernen.

IX.

Viele sprechen leicht und gern Kunstlehren aus. Aber erstens sind darunter nicht immer lauter wahre; und zweitens fehlt den wahren oft die Bei- und Angabe der Mittel, durch welche sie in Praxis zu setzen sind. Das aber ist die Hauptsache; jedoch auch eine Kunst, eine schwere, die studirt und erlernt werden muss, wie jede andere Kunst auch. Um diese als Lehrer gut ausüben zu können, ist zweierlei unerlässlich: die möglichst allseitig ausgeübte eigene Praxis, und: eine besondere Nei-

Digitized by Google

gung zum Denken, Untersuchen und Fragenstellen über die mannichfaltigsten Kunstphänomene.

Nun wollen aber Manche behaupten, Beides vertrage sich gar nicht mit einander. Wer die Denkkraft viel übe, thue der Lebhaftigkeit und Stärke der Einbildungskraft Abbruch, so wie im Gegentheil eine glühende Einbildungskraft dem scharfen Denken hinderlich sei. Sie führen als Beweise Theoretiker an, die sich als scharfe Denker, als phantasiereiche Componisten aber nicht gezeigt, und im Gegentheile nennen sie phantasiereiche Componisten, die keine besonderen Denker gewesen.

Wenn sie aber bei ersteren, solchen Theoretikern nämlich, doch erst bewiesen hätten, dass diese überhaupt jemals Phantasie besessen. Und wenn sie bei letzteren, soleben phantasiereichen Componisten doch erstens bewiesen hätten, dass eine ausgebildete Denkkraft in ihnen nicht gewirkt, oder, wenn das erwiesen, ob ihre Werke bei aller Phantasie auch alle anderen Erfordernisse ächter Kunstwerke erfüllt?

Indessen brauchen wir diese unsicheren Beweise nicht, da wir zur Widerlegung obiger Behauptung ganz sichere aus der Erfahrung vor uns haben.

War *Gluck* ein Schwachkopf im Denken? Jedermann gibt zu, dass er ein sehr scharfer Denker gewesen, und dass er erst, als er diese Denkkraft in späteren Jahren auf die Natur und das ächte Wesen des musikalischen Drama's gerichtet, diejenigen Werke geschaffen, wegen deren man ihn ein Genie nennt. Wer aber will ihm etwa reiche Phantasie absprechen? *Carl M. v. Weber*, wenn man aus seinen Werken nicht finden will, dass er scharf und viel gedacht, so lese man seine Schriften.

Haben *Goethe* und *Schiller* nicht von Jugend auf und ihr ganzes Leben hindurch ununterbrochen gedacht, ihren Verstand auf das Schärfste ausgebildet? Und fehlt ihren Dichterwerken die glühendste Einbildungskraft?

Aus diesen Beispielen geht unwiderleglar hervor, dass schärfstes Denken und glühendste Einbildungskraft gar wohl in demselben Kopfe neben einander bestehen können, und da die genannten Meister zugleich die höchsten Kunstwerke mit geschaffen, so scheint weiter daraus hervorzugehen, dass beide Eigenschaften, weit entfernt, den Kunstwerken zu schaden, vielmehr vereint erst die rechten hervorbringen.

Obige Behauptung ist daher falsch, und wie jeder falsche Satz, auch schädlich und gefährlich. Denn die Kunstjünger, welche daran glauben, werden sich vor dem Denken hüten, aus Furcht, ihrer Phantasie zu schaden, und dann kommen die genialphantastischen Nebelbilder zum Vorschein, denen Kraft und Mark der Idee fehlt. Was ohne Gedanken gemacht wird, ist gedankenlos.

Nachrichten.

Berlin, Juli und August. Im Monat Juli fanden eilf Operuvorstellungen Statt, worunter drei einer neuen Oper: „Die Musketiere der Königin" von *St. Georges*, Musik von *F. Halevy*. Im Uebrigen wurde aufgeführt: Die Vestalin, Tell (zwei Mal), Don Juan, Catharina Cornaro, Freischütz, Puritaner, Lucrezia Borgia. Mit Ausnahme der Musketiere, des Don Juan und der Catharina wurde in allen diesen Opernvorstellungen gastrolirt. In der Vestalin sang Frau *Fehringer* und Herr *Stieghelli*, im Tell Herr *Stieghelli*, im Freischützen und der Lucrezia Fräul. *Kirchberger*, in den Puritanern Fräul. *v. Marra*. Ausserdem nahmen ein musikalisches Interesse in Anspruch die Aufführungen des Egmont mit Musik von *Beethoven*, Sommernachtstraum mit Musik von *Felix Mendelssohn Bartholdy*, die Tauridische Iphigenien-Ouverture von *Gluck*, die vor *Goethe's* Iphigenia gespielt ward, und ein Ballet „Der geprellte Aleade" von *Hoguet*, mit Musik vom verstorbenen *Hermann Schmidt*, worin das bedeutendste Talent unseres jetzigen Balletpersonals, der junge *Hoguet-Vestris* sich zeigte. Leider wird dieser höchst geschickte und graziöse junge Priester Terpsichorens sehr selten beschäftigt, obwohl er der Liebling aller Kenner und Verehrer der höheren Tanzkunst ist. Man sagt, alte und steife Tänzer machen ihm das Terrain streitig, und der junge Künstler wolle nach Paris zur Académie royale zurückkehren.

Ueber die Gastrollen der Frau *Fehringer* haben wir uns in unserem vorigen Referat hinlänglich ausgesprochen, über Herrn *Stieghelli* nur andeutungsweise. Es war ein grosser Missgriff dieses braven Gesangkünstlers, den Licinius zu wählen, denn in *Spontini*'schen Opern hilft alle Kunst der Tonbildung, des Portamento, der Mezzavoce, der Registerverbindung u. s. w. nichts — man muss vor allen Dingen Stimme haben, und viel Stimme. Mit dem Arnold in *Rossini's* Tell, den Herr *Stieghelli* zwei Mal sang und seine Gastrollen schloss, gelang es ihm bei Weitem mehr sich geltend zu machen und einen sehr anständigen Succès d'estime zu erringen. Für die energischen Stellen, die leidenschaftlichen Gefühlsausbrüche reicht freilich auch hier das Organ des Herrn *Stieghelli* nicht aus, doch sang er alle sauften, zart begleiteten Cantilenen mit grosser Sauberkeit, Schmelz und Ausdruck, so dass es ihm an verdientem Beifall nicht mangelte. Uebrigens haben wir in Berlin noch nie einen Arnold Melchthal gehört, der allen Anforderungen dieser prächtigen Tenorpartie vollkommenes Genüge leisten konnte. *Mantius* war bis jetzt immer noch der Beste, künstlerisch Vollendetste, allein die letzte berühmte Arie in C dur, $^{6}/_{4}$, mit der bekanntlich *Duprez* in Paris so grosses Furore erregte, ging über die physischen Kräfte dieses trefflichen Künstlers.

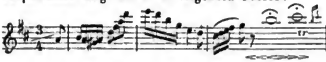
Das Resultat der Gastrollen des Herrn *Stieghelli*, der auf Engagement (als Ersatz für *Bader*) sang, war: dass seine Stimme den Ansprüchen, die man an einen sogenannten Heldentenor bei uns machen muss, in Rücksicht auf die bedeutenden Dimensionen des Opernhauses nicht Genüge leiste, und so sind wir wieder um eine Hoffnung ärmer. Der nächste Aspirant für die *Bader*'sche Stelle wird Herr *Kraus* aus Wien sein.

Das Gastspiel des Fräul. *Kirchberger* vom ständischen Theater aus Prag, welches in drei Rollen: Agathe, Lucrezia und Norma bestand, hatte gar keinen ersichtlichen Grund und Zweck, da die Damen *Marx*, *Tuczek*, *v. Fassmann*, *Brexendorf*, *Schneider* alle in Berlin und vollkommen wohlauf waren, die Leistungen des Fräul. *Kirchberger* aber keineswegs derart erschienen, dass sie denen unserer ersten Sängerinnen vorzu-

Digitized by Google

ziehen gewesen wären. Fräul. *Kirchberger* besitzt ein recht angenehmes Aeussere für die Bühne, einen recht angenehmen hohen Sopran, eine recht angenehme Routine hinsichts der gewöhnlichen Gesang- und Theatertonrnnre, aber das ist auch Alles, und beiläufig intonirt sie häufig ein weniges zu hoch.

Fräul. *v. Marra*, die berühmte Wiener Coloratursängerin, nimmt natürlich ein ganz anderes Interesse in Anspruch, hauptsächlich durch ihre ausserordentlich hohe und ausgebildete Kopfstimme. In der bekannten Puritanerpolonaise singt sie z. B. folgenden Passus:



als ob es Spass wäre. Den Applaus drauf kann man sich denken. Wäre die Brnststimme der interessanten Sängerin voll und stark, wie diese Höhe leichtansprechend, schmelzend und elegant — Fräul, *v. Marra* wäre eines der merkwürdigsten Vocalphänomene; allein das Brustregister ist die Achillesferse der Künstlerin, und jene schwindelnde Höhe ist doch eigentlich nur für *hors d'oeuvres* zu benutzen, auch lässt sich da oben natürlich kein Text verständlich pronunciren. Das Spiel des Fräulein *v. Marra* erscheint für Rollen wie die Adine im Liebestrank, ganz genügend, und hat die Erscheinung und Bewegung der Künstlerin auf der Bühne etwas Anspruchloses und Liebenswürdiges.

Concerte gab es im Monat Juli nicht, ohwohl in dem Repertoir der königl. Schauspiele vom Juli eines verzeichnet steht; allein wir können uns durchaus nicht erinnern, was das für ein Concert gewesen. Dagegen wurden die Gartenconcerte dieses Jahr durch das herrliche Sommerwetter sehr begünstigt; begünstigt vom Publicum aber waren wiederum die des Herrn *Jos. Gung'l*, welche in *Sommer's* Garten stattfinden, am Meisten. Man muss diese starke Frequenz einzig und allein den wirklich sehr braven Leistungen des *Gung'l*schen Orchesters zuschreiben, von dem man unter Leitung des Herrn *Gung'l*, namentlich an Mittwochstagen, wo das Orchester verstärkt, wohl an fünfzig Köpfe zählt, selbst Ouverturen und Symphonieen in einer so präzisen Execution hört, dass sich manche Hofcapellmeister daran ein Muster nehmen könnten. Es ist einzig die Musik, was das Publicum der Residenz, selbst aus den höchsten Kreisen der Societät, in dies Local zieht, denn der Garten ist nichts, als ein langer, schmaler Hofraum mit Bäumen besetzt, der leider noch obenein so nahe an einem ähnlichen Concertgarten liegt, dass man zuweilen aus D und Es zugleich spielen hört. Das Winterlocal des Herrn *Sommer* dagegen, in das sich *Gung'l* zurückzieht, wenn der Aufenthalt im Freien unbequem wird, ist gross, dem Klange günstig, fast elegant und comfortable. Einige neue Compositionen, die Herr *Gung'l* von seiner Kunstfahrt nach seiner Heimath Pesth zurückgebracht, fanden wiederum lebhaften Beifall, auch hörten wir einige Tanzpiecen des kaiserl. russ. Legationsrathes Herrn *Felix de Fonton*, der ein graziöses Talent für dieses Genre entwickelt.

(Beschluss folgt.)

Wien, am 31. Juli 1846. Wir besitzen hier nahe an zwanzig Musikschulen. Unter diesen verdient gewiss die Schule des Vereines zur Beförderung ächter Kirchenmusik einen Platz in der vordersten Reihe, besonders da dieser Verein sich die Aufgabe gestellt hat, die heranzubildenden Schulmänner, nämlich die Lehramtcandidaten für das Fach der deutschen Schulen, auch eines gründlichen Unterrichtes in der Musik theilhaftig zu machen und auf solche Art mittelbar den Musiksinn der Landbewohner zu heben und dessen gründlichere Ausbildung durch tüchtig geschulte Chorregenten kräftig zu befördern. — Fürwahr eine schöne Tendenz!

Auf unserer Hofopernbühne ist ein regeres Leben wachgerufen worden, seitdem Herr *Wild*, der verwaiserte deutsche Tenor, von Herrn *Schober* abgelöst wurde und an diesen das so übel gehandhabte Scepter der Oberregie dieses Institutes überlassen musste. Ueberhaupt ist derjenige der beste Regisseur, welchen das Publicum zwar nie auf dem Proscenium, aber stündlich hinter den Coulissen wahrnimmt: dann ist er frei von Rivalität und kann mit bedeutend grösserer Unparteilichkeit zu Werke gehen. Wir hörten zwar in der heurigen deutschen Saison noch immer keine neue Oper, müssen uns noch immer mit dem alten Repertoire begnügen, doch wir wollen das Beste hoffen (aber nur bald, löbliche Regie! sonst wird unser Langmuth zum Missmuth). Die Opern des alten Repertoirs repräsentiren sich uns in der interessantesten und buntesten Abwechselung, welche für den guten Geschmack des Arrangeurs ein schönes Zeugniss gibt, so kam am 14. d. M. *Kreutzer's* „Nachtlager"; am 19. *Mozart's* „Zauberflöte" mit theilweise neuer Besetzung; am 23. *Spohr's* „Jessonda," die sich schon seit Jahren von hiesiger Bühne verloren hatte; am 24. *Bellini's* „Puritaner," wahrscheinlich um auch dem modernen Geschmacke an Südfrüchten sein Taubenpaar zu opfern; am 28. Juli endlich *Marschner's* „Hans Heiling" zur Aufführung. — Unter den jüngeren Kräften dieses Institutes sucht sich der vor nicht langer Zeit neu engagirte erste Tenor Herr *Ander* besonders hervorzuthun, er besitzt jetzt schon ein artiges Repertoir und nur Fleiss und Ausdauer in seinen Studien sind ihm anzuempfehlen, damit er nicht vor der Erreichung des schönen Zieles, das ihm seine herrlichen Stimmmittel vorgesteckt zu haben scheinen, über den künstlich fabrizirten Lorbeer, den man ihm zu streuen hie und da sich bemüht, stolpere und auf solche Art die eingeschlagene Richtung aus dem Auge verliere. — Herr *Caspari* vom Frankfurter Theater als Tamino in der Zauberflöte fand vielen Beifall wie auch unsere neue Primadonna Fräul. *Zerr* als Königin der Nacht und Frau *Hasselt-Barth* als Pamina. — Ein junger Bariton Herr *Bek* versuchte sich als Sir Richard in den Puritanern zum ersten Male auf den Bretern, und man muss gestehen, er hielt sich wacker; seine Stimme ist schön, markig, kraftvoll und von bedeutendem Umfange und auch sein Spiel — reicht aus auf ein erstes Debut. — Der gefeierte deutsche Tondichter *Marschner*, welcher am 23. von Hannover hier anlangte, übernahm die Direction seiner Oper „Hans Heiling" am 28. d. M. Der allgemeine und so häufig wiederholte Beifall von Seite unseres Publicums

Digitized by Google

würde es den Componisten leicht vergessen gemacht haben, wenn sich auch in der Aufführung einige Mängel herausgestellt hätten, da doch die Darstellung jedenfalls eine gerundete und zufriedenstellende zu nennen war, welche jene in der vorjährigen Saison stattgehabten Vorstellungen dieser Oper um ein Bedeutendes überflügelte. Ganz vorzüglich jedoch war die Wiederholung dieser Oper am 30. d. M. durch das herrliche Ineinandergreifen aller einzelnen dabei beschäftigten Kräfte.

Bedeutend trauriger sieht es auf jener Vorstadtbühne des Herrn *Pokorny* aus, die doch bei ihrer Eröffnung im Herbste vorigen Jahres noch jenes renommirte Opernhaus weit hinter sich zu lassen bedrohte und jetzt statt der allgemeinen Bewunderung kahles Mitleid und Missmuth im Publicum hervorruft.

Gäste kommen und schwinden,
Und Opern steigen in's Grab,
Und so geht's mit dieser Bühne
Auch immer tiefer thalab.

(Beschluss folgt.)

Recensionen.

Carl Müller: Sonate. Op. 4. Leipzig, F. Whistling. 1 Thlr. 15 Ngr.

Wieder eine Sonate! — Sie hat uns in nicht geringem Grade interessirt und angesprochen. Obgleich die Melodieen hin und wieder etwas gesucht erscheinen und an Schubert und Gade erinnern, so ist ihnen doch eine gewisse Frische nicht abzusprechen und das Ganze, welches theilweise, zumal im Scherzo, etwas gedrängter sein könnte, von Geschmack und Bildung zeugend, wohlklingend und erfreulich. Das Finale gestaltet sich besonders eigenthümlich durch die Aufführung der Hauptmotive der vorhergegangenen Sätze, die nach und nach wieder eintreten, wodurch dieser Satz aber eben etwas an Einheit einbüsst und sogar einiger Zerrissenheit und dem Anschein der Gesuchtheit nicht entgehen konnte.

J. Schulhoff: Allegro brillant. Op. 1. Berlin, Stern et Comp. ⅔ Thlr.

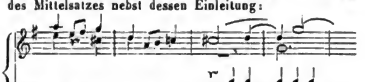
— —: Trois Nocturnes. Op. 2. Ebendaselbst. ⅞ Thlr.

Wir haben es hier mit einem sich einführenden Componisten zu thun; was gibt er und was lässt sich von ihm erwarten? Das erstere Tonstück, nach dem Titel in Sonatenform, ist ein sauber geschriebener Sonatensatz, der Chopin gewidmet, mitunter auch etwas Chopin'sch aussieht; dies namentlich in Bezug auf den Anfang, den nicht Jeder, welcher in Amoll componirt, so hinschreiben würde. Die drei Nocturnen des Op. 2 haben uns in ihrer Art noch mehr befriedigt als der eben genannte Satz; die kleinere Form ist dem Componisten noch besser gelungen; auch sind die Sätze recht melodisch und verständlich, nur ist deren zweiter etwas zu bunt gerathen und mehr eine Etude zu nennen.

W. S. Bennett: Capriccio scherzando. Op. 27. Leipzig, Fr. Kistner. 10 Ngr.

Bennett tritt uns in dieser Composition als derselbe liebe Bekannte entgegen; edle, zarte Melodie und bestimmter Styl characterisiren dieses Scherzo gleich wie die früheren Werke Bennett's und wird dasselbe gern gespielt werden.

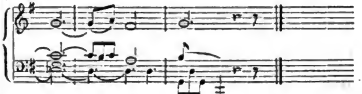
Hätten wir ja etwas auszusetzen, so wären es die Härten, die durch die Figuration hier und da entstehen, z. B. System 3, vorletzter Tact, so wie die Einführung des Mittelsatzes nebst dessen Einleitung:



J. C. Kessler: Trois pensées fugitives. Op. 38. Leitmeritz, Poblig. 15 Ngr.

— —: Romance et Etude de Concert. Op. 39. Ebendaselbst. 20 Ngr.

Nr. 1 der Pensées ist nach jetzigem Schnitt; es theilt zwar nicht alle dessen Schwächen, doch hat es uns auch nicht gerade gefallen. Die Melodie ist zwar nicht übel, aber einseitig, nicht mit der Begleitung lebendig erhalten; die Periodenschlüsse fallen manchmal etwas plump aus:

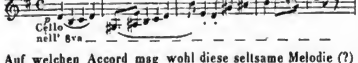


Der Modulationsplan und übrige Einrichtung lassen viel zu wünschen übrig, wenn wir von dem Componisten mehr fordern zu können glauben, als er darin gibt, wie aus Nr. 2 und 3 zu ersehen, welche Stücke sehr hübsch gerathen sind, und wovon das letzte zumal etwas Volksthümliches, Eingängliches hat. Die Etude Op. 39 ist eine gute Fingerübung; weiter wüssten wir ihr aber nichts nachzusagen. Die vorhergehende Romance, eigentlich Introduction zur Etude, hätte bedeutend gekürzt und dadurch interessanter gemacht werden können; sie ist etwas langweilig. — *H. Schellenberg.*

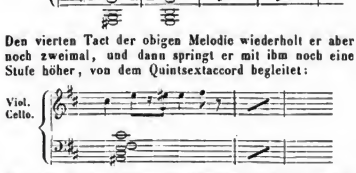
Quatrième Trio concertant pour Piano, Violon et Violoncelle, composé et dedié à son ami *Fr. Lisst* par *César Auguste Franck* de Liège. Op. 2. Hamborg et Leipsic, Schuberth et Comp. Pr. 2⅙ Thlr.

Zu den Curiosis gehört dieses Trio allerdings. Curios klingt auch der Titel. Ein viertes Trio als Opus 2! Ferner der Titel „Concertant," der sich in der Violin- und Violoncellostimme nicht realisirt. Ferner ist es curios, dass dies Trio nur einen Satz hat. Und endlich ist der Inhalt auch — doch still, betrachten wir lieber das Werk. Ziemlich spannend und seltsam beginnen Violine und Violoncello das Trio folgendermaassen:

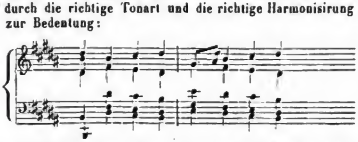
Digitized by Google



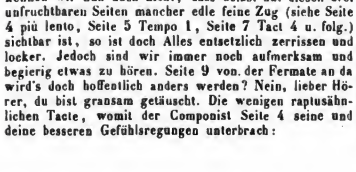
Auf welchen Accord mag wohl diese seltsame Melodie (?) gepfropft sein? welche interessanten Bässe werden diesen geheimnissvollen Tönen Geltung und Bedeutung geben? Nur stille, die Lösung dieser Fragen erscheint. Im fünfteu Tacte wiederholt der Componist sein oben angegebenes Thema mit folgender seltsamen Septharmonie:



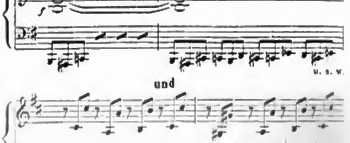
Den vierten Tact der obigen Melodie wiederholt er aber noch zweimal, und dann springt er mit ihm noch eine Stufe höher, von dem Quintsextaccord begleitet:



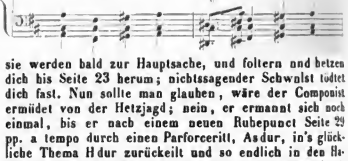
Nun nimmt er mit diesem fruchtbaren Thema einen neuen geheimnissvollen Anlauf, und repetirt das bisher Gesagte von A bis Z eine Quarte höher. Er nebelt aber noch eine Weile herum und erst Seite 3 kommt dieses Thema durch die richtige Tonart und die richtige Harmonisirung zur Bedeutung:



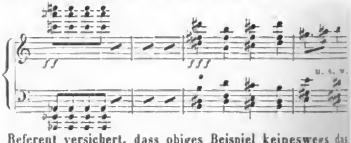
Ist vielleicht diese ganze Einleitung die Sprache eines Unglücklichen, der, nachdem er im Traume eine seltsame Musik gehört, sich dieselbe beim Erwachen vergebens in's Gedächtniss zurückzurufen strebt und nun sucht und sucht, bis er endlich nach vielem Suchen das Gehörte richtig wiedergefunden hat? So etwas mag der Componist vielleicht auszudrücken bemüht gewesen sein. Verkennen wir nun auch nicht, dass selbst auf diesen drei unfruchtbaren Seiten mancher edle feine Zug (siehe Seite 4 più lento, Seite 5 Tempo 1, Seite 7 Tact 4 u. folg.) sichtbar ist, so ist doch Alles entsetzlich zerrissen und locker. Jedoch sind wir immer noch aufmerksam und begierig etwas zu hören. Seite 9 von der Fermate an da wird's doch hoffentlich anders werden? Nein, lieber Hörer, du bist grausam getäuscht. Die wenigen raptusähnlichen Tacte, womit der Componist Seite 4 seine und deine besseren Gefühlsregungen unterbrach:



und



sie werden bald zur Hauptsache, und foltern und hetzen dich bis Seite 23 herum; nichtssagender Schwulst todtet dich fast. Nun sollte man glauben, wäre der Componist ermüdet von der Hetzjagd; nein, er ermannt sich noch einmal, bis er nach einem neuen Ruhepunct Seite 29 pp. a tempo durch einen Parforceritt, As dur, in's glückliche Thema H dur zurückeilt und so endlich in den Hafen der Ruhe einläuft. Wie originell er dies bewerkstelligt, davon überzeuge man sich durch das Beispiel dazu:



Referent versichert, dass obiges Beispiel keineswegs das glänzendste aus der Fundgrube des Componisten ist. Ueberall wimmelt es von Härten, übelklingenden verdoppelten Intervallen u. s. w.

Doch man mutbe uns nicht zu, weitläuftiger darüber zu sein, als nöthig. Mit Bedauern erfüllen wir unsere Recensentenpflicht, und nie ist sie uns saurer geworden, denn es ist gewiss keine Kleinigkeit, sich in die Welt dieses jungen Componisten zu versetzen und mit ihm zu fühlen. Mit Bedauern sehen wir wiederum einen Musiker auf einem gefährlichen Irrwege; wir sehen ihn ringen nach etwas, das ihm selbst nicht klar geworden ist, er träumt und brütet; er gibt viel, aber nur keine Musik; in dem Streben, originell zu sein, wird er ganz unverständlich, und eine ewige Zerrissenheit und Seltsamkeit in Form, Modulation und Harmonie macht seine Musik unschmackbaft. Wohl erkennen wir manche feine geistreiche Wendung, die uns anzieht und einige Anerkennung abnöthigt, aber das wenige Gute geht unter in dem Tollen und Frazzenhaften, womit es uns beständig quält. Hätte er solch ein Seelengemälde, mit einem erläuternden Programm begleitet (etwa: der schreckliche Traum eines u. s. w., oder: der Unglückliche in der Wüste), für das Orchester geschrieben, so würden wir ihm, als einem Curiosum, eine Stelle angewiesen haben; aber solch ein Unding in der Unterhaltungsmusik eindrängen, Clavier, Violine und Violoncello so langweilig

Digitized by Google

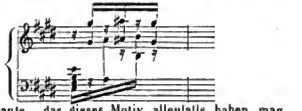
und unvortheilhaft zu beschäftigen und mit ihnen etwas ausdrücken zu wollen, was nicht möglich ist, dagegen muss Referent Protest einlegen. Mögen Andere in dem Verfasser einen anderen Beethoven erkennen! wir finden nur einen Verirrten, der Beethoven wohl sehr gut zu kennen meint, aber ihn gewiss nicht erkannt hat, sondern ihn total missversteht. 16.

Charles Vollweiler: Six Etudes melodiques pour Piano. Oeuvre 4. Cahier I et II. Prix 1½ Thlr.

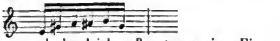
Wir haben vor einiger Zeit die Bekanntschaft des Componisten durch seine in der That sehr claviermässige und brillante Preissonate gemacht. Hier bringt er uns sechs kleinere Stücke für sein Instrument, die zwar das Moment der Cantabilität mit einander gemein haben, jedoch zugleich dies, dass in allen der melodische Körper mit verschiedenartiger Gewandung drappirt ist. Man verzeihe diese unsere etwas ungebräuchliche Ausdrucksweise, sie bezeichnet das Wesen der Sache. Wegen der allen zukommenden Richtung können wir nun auch den Namen „Etuden" gelten lassen, denn eben in dieser Richtung hat das moderne Clavierspiel, auf reiche Klangverbindungen ausgehend, potenzirte Reize aufsuchend, sich dem erfinderischen Geiste sehr ergibig gezeigt. Am Bedeutendsten ist auf diesem Puncte Henselt gewesen, der nicht nur schöne Melodieen zu schaffen, sondern auch sie durch claviermässiges Beiwerk so interessant auszustatten wusste, dass sie nicht allein vom rein musikalischen, sondern auch vom technischen Standpuncte aus als eigenthümlich befunden wurden. An Henselt's Etuden nun hat Vollweiler uns zuweilen am Meisten erinnert, obgleich er sich keineswegs von ihm in zu enge Grenzen binden lässt. Gleich die erste Etude (E dur) ist in ihrer Vierstimmigkeit eine Mahnung an frühere Zeit. Die Art der Behandlung in der zweiten (E moll) stammt eigentlich von Weber her, mehr an Henselt erinnert die sehr schöne und lehrreiche dritte (F dur), die zuletzt einen frei phantasirenden Ausgang nimmt. Im zweiten Heft geht die erste (G dur) darauf aus, die Melodie dadurch zu verschärfen, dass Sopran und Mittelstimme, meist der Tenor, in Octaven neben dem sehr ruhigen Basse und dem in Triolenbewegung geführten Alt dahinziehen. Sie ist gewandt gesetzt, obgleich unserem Ohre jene eigensinnige Verdoppelung einige Male etwas herb geklungen hat. Nr. 5, Andante religioso (E dur), besteht aus harpeggirten Accorden, auf die richtige Anwendung des Pedals, dessen falscher und zu reichlicher Gebrauch Alles hier verderben kann, und auf sehr reinliches Greifen der jedem Accorde oft weit getrennten Intervalle berechnet. Sie ist die schwerste von allen. Auf der Harfe würde sie grössere Wirkung machen, als auf dem Pianoforte, wenn schon dann Manches geändert werden müsste. Die letzte (Des dur) hat es wieder mit den in der zweiten vorgekommenen Triolen zu thun, ist aber reicher und glänzender, zum Nutzen der weniger Geübten auch in erleichterter Bearbeitung an vielen Stellen beigefügt. Was uns am Meisten an diesen Etuden erfreut hat, ist aber das hübsche melodische Erfindungstalent, das sie darthun. Die Tastencombinationen thun es heute nicht mehr, gegen deren kranse Laune ist die Gegenwart bereits gleichgiltiger, als gegen den melodischen Kern selbst, an welchem der Hörer bleibenden Gewinn hat.

Rud. Schachner: La Chasse. Caprice pour le Piano. Op. 12. Berlin, chez A. Schlesinger. Pr. ⅔ Thlr.

Eine Einleitung (Allegro con fuoco, E dur, ⅔), die wir kaum als eine solche gelten lassen können, bereitet die Caprice vor. Der Componist hat es sich bei dieser Einleitung so bequem als möglich gemacht, denn sie besteht aus einem einzigen über dreissig Tacte langen Orgelpuncte auf der Quinte. Dann folgt nun der im Character eines Scherzo gehaltene Hauptsatz, der ein sehr stark chromatisirendes, nicht eben melodisches Motiv, eigentlich nur eine Tonfigur, mit Beharrlichkeit durchführt. Sehen wir diesen Träger des Ganzen genauer an, es wird genügen, nur einen Tact hinzuschreiben:



Das Frappante, das dieses Motiv allenfalls haben mag, beruht auf der Einschachtelung der doppelten Octaven, denn wenn man es reducirt, so bleibt nichts als die alltägliche Figur:



übrig, und wenn auch dergleichen Benutzung eines Einfachen seiner Zeit sehr wirksam sein mag, so ist bei der häufigen Wiederkehr des zu Tode gehetzten Gedankens Monotonie doch unvermeidlich. Um so nöthiger wäre nun, dass das zweite beruhigende Motiv sich durch melodische Wärme auszeichnete. Dies ist aber nicht der Fall, es ist ziemlich unbedeutend ausgefallen, so dass es nur jener Hauptfigur zur Folie dient und als episodisches Beiwerk erscheint. In der Caprice ist freilich mehr Launenhaftigkeit als Schönheit zu erwarten. Das Stück ist Meyerbeer gewidmet.

Edouard Röckel: Grande Mazourka brillante pour le Piano. Op. 16. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 10 Ngr.

Der bekannte Rhythmus des Mazureks, das dreitheilige Maass mit dem Accent auf dem ersten Theile lässt sich, nachdem Chopin den Weg gezeigt hat, sehr mannichfaltig benutzen, und sogar bis zu rondoähnlicher Form ausdehnen. Das vorliegende Tanzstück ist nun wirklich schon mehr als Tanz, denn wo sich dieser mit einem Alternativ in beschränkter Form begnügt, treten hier völlig gegliederte, in interessanter Modulation ausgeführte Mittelsätze auf. Die Mazurka selbst, Es dur, ist ganz im polnischen Originalcharacter, die Mittelsätze H dur und As dur sind in freierer Fassung, deuten den Rhythmus, den namentlich die Triolen völlig verkleiden, nur an. Die Rückbewegung von As durch Gis moll, H moll, D moll nach B als der Dominante der Grundtonart ist interes-

Digitized by Google

sant, das Ganze überhaupt hübsch gehalten und leicht spielbar.

Feuilleton.

Berichtigung. Ein gewisser *Friedrich Müller* ist wiederholt in mehreren Blättern bei Anführung zweier von ihm componirten Opern als Capellmeister zu Sondershausen benannt worden. Dieses ist jedoch dahin zu berichtigen, dass blos dessen zwei Opern: „Griseldis“ und „Voltaire“ in der letzten Theatersaison im Winter 1845 bis 1846 zu Sondershausen — zur Ehre des Sondershäuser Publicums sei es gesagt — unter seiner Direction mit dem entschiedensten Fiasco einmal aufgeführt worden sind, und dass unseres Wissens seit abgefahr zwei Jahren der frühere Musikdirector in Lübeck, *Gottfried Herrmann*, als wirklicher fürstl. Capellmeister angestellt ist und als Künstler und Mensch die grösste allgemeine Achtung geniesst. Der Wahrheit die Ehre.

Der als einzig dastehende und seiner Zeit wohl mit Recht als grösster Clarinettist bezeichnete *J. S. Hermstedt*, schwarzburg-sondershausenscher Capellmeister, starb nach längerem Krankseyn am 10. August d. J. allgemein auf das Tiefste betrauert, von sich nach bei seinem Begräbnisse durch das zahlreiche Gefolge deutlich aussprach. Ein von seinem Nachfolger, Capellmeister *Herrmann*, besonders dazu componirter Grabgesang erhöhte die traurige Feier.

Dem. *Mercier* und Dem. *Grimm*, zwei gekrönte Schülerinnen des Pariser Conservatoriums, werden demnächst, Erstere in: Die Botschaftarin, Letztere in: Das Teufels Antheil, debutiren.

Habeneck hat einen bedeutenden Schlaganfall gehabt, und man zweifelt, dass er je wieder an der Spitze seines Orchesters werde erscheinen können.

Emil Prudent hat im Schauspielhause zu Fontainebleau ein Concert gegeben, darin zum ersten Male seinen Triumph-Marsch über den Nationalgesang aus *Halévy's* „Carl VI.“ gespielt und ungeheuren Enthusiasmus damit erregt.

Am 16. August hat sich *Rossini* mit Dem. *Olympia Pelissier* trauen lassen.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Bei **Wilhelm Paul** in Dresden erschien so eben:

Kummer, F. A., Désir de la patrie. Le petit Bohémien. 2 Mélodies de C. G. Reissiger, pour le Violoncelle et Piano. Op. 90. 22½ Ngr.

Marschner, H., Lieder von E. Geibel für Tenor oder Sopran und Piano. Op. 155. Nr. 1. Beim Scheiden. 10 Ngr. Nr. 2. Antwort. 10 Ngr. Nr. 3. „Gute Nacht mein Herz.“ 7½ Ngr. Nr. 4. „O sieh mich nicht so lächelnd an.“ 15 Ngr. Nr. 5. „O stille dies Verlangen!“ 7½ Ngr. Nr. 6. Heimkehr. 7½ Ngr. Dieselben complet 1 Thlr. 10 Ngr.

Durch alle Buchhandlungen ist zu beziehen:

Fischer's Choralbuch, zweite, vermehrte Ausgabe. Preis nur 4 Thlr.

Dieses anerkannt classische und hochgepriesene Choralwerk, vierstimmig ausgesetzt, mit Vor- und Zwischenspielen (Verlag von **G. W. Körner**) ist kürzlich von einem hohen Ministerio zu Berlin und vielen anderen Behörden zur Anschaffung aus den Kirchencassen angecordet. Eine gewiss sehr erfreuliche Erscheinung; denn einen schöneren Schmuck, als **Fischer's** Choralbuch, kann keine Kirche besitzen.

Neue Musikalien

im Verlage von **Pietro Mechetti qm. Carlo,** k. k. Hof-Kunst- und Musikalienhandlung in Wien, zu den ersten Originalpreisen:

Balfe, M. W., Ouverture zur Oper: Die Zigeunerin, für Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet von F. X. Chatek. 1 Fl. C.-M.

Chatek, F. X., Anthologie musicale. Fantaisies brillantes pour le Piano. Cah. 28. 1 Lombardi alla prima Crociata de J. Verdi. Oeuv. 74. 1 Fl. Conv.-M.

— — Klänge am Vesuv. Fünf neapolitanische Volksliedar für das Pianoforte im leichten Style eingerichtet. 30 Kr. Conv.-M.

Dreyschock, A., Nocturne p. le Piano. Oeuv. 56. 30 Kr. C.-M.

Hämdy, G. F., Posthorn (Alexanderfest) oder: Die Gewalt der Musik. Grosse Cantate für das Pianoforte übertragen von C. Czerny. 3 Fl. Conv.-M.

Nicolai, O., Cavatine p. Mezzo-soprano sell' Opera: Odoardo e Gildippe, c. Acc. di Pianoforte. (Aurora Nr. 346.) 45 Kr. C.-M.

Pacher, J. A., Sechs Octaven-Uebungen für das Pianoforte. 11 Werk. 45 Kr. Conv.-M.

Plachy, W., Mélanges. Suite de Morceaux pour le Piano à l'Usage de la Jeunesse. Oeuv. 100. Cah. 1 à 3. à 30 Kr. C.-M.

Raff, J., Valse mélancolique pour le Piano. Oe. 24. 30 Kr. C.-M.

— — Romance - Etude pour le Piano. Oeuv. 25. 45 Kr. C.-M.

— — Den Manen Scarlattis. Scherzo für das Pianoforte. 26 Werk. 1 Fl. Conv.-M.

Strauss Sohn, J., Amazonen-Polka für Orchester. 9ᵗ Werk. 1 Fl. Conv.-M.

Waldmüller, F., L'espérance. Nocturne pour le Piano. Oe. 10. 45 Kr. Conv.-M.

Willmers, R., Le Carneval de Vienne. Thème original varié pour le Piano. Oeuv. 47. 1 Fl. 30 Kr. Conv.-M.

Unter der Presse befinden sich:

Balfe, M. W., Die Zigeunerin. Vollständiger Clavierauszug mit deutschem Text von J. Standigl.

Czerny, Ch., Galop brillant pour le Piano. Oeuv. 785.

Händel, G. F., Samson. Oratorium, für das Pianoforte übertragen von C. Czerny.

Liszt, F., Capriccio alla turca nach Motiven aus: Die Ruinen von Athen, von L. van Beethoven, für das Pianoforte.

— — Tarantella pour le Piano.

Nicolai, O., Offertorium a quinque vocibus. Partitur und Stimmen. Op. 38.

Schindehack, J., Sieben Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 46ᵗ Werk.

Speier, W., Die Lerche, von Th. Körner für eine Sopran oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. 61ᵗ Werk.

— — Dasselbe Werk für Alt oder Bariton.

— — Wanderlied, von J. N. Vogl für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 62ᵗ Werk.

Willmers, R., Rêveries poétiques. Grand Nocturne pour le Piano. Oeuv. 54.

— — Reminiscences de l'Opéra: Dom Sébastien, de G. Donizetti. Grande Fantaisie pour le Piano.

Stelle-Gesuch.

Durch die Auflösung einer Capelle sieht sich ein als Tonsetzer, Violinspieler, Gesang- und Clavierlehrer und vorzüglicher Orchesterdirigent vortheilhaft bekannter Capellmeister im Falle, eine seinen derweitige, seinen Leistungen entsprechende Stelle an einer grösseren Bühne oder bedeutenden Concertanstalt u. s. w. zu suchen. — Darauf Reflectirende belieben sich in frankirten Briefen unter der Chiffre **A. Y. Z. N.** an *Fridr. Volkmar*, Buchhändler in Leipzig, zu wenden.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten September. **Nr. 37.** 1846.

Inhalt: Offenes Sendschreiben an Herrn Wieprecht, Generaldirector der preuss. Militärmusik. — *Nachrichten*: Aus Berlin. (Beschluss.) Aus Wien. (Beschluss.) — *Recensionen*. — *Feuilleton*. — *Ankündigungen*.

Offenes Sendschreiben an Herrn Wieprecht, Generaldirector der preuss. Militärmusik.

Der Zufall brachte mir vor einiger Zeit eine Reihe von Artikeln in die Hände, welche Sie in der Berliner Musikzeitung veröffentlicht haben. Da Sie mir die Ehre erwiesen, sich in diesem Journale in die Länge mit mir zu beschäftigen, so hätte ich billiger Weise auch davon in Kenntniss gesetzt werden sollen. Ihr Zartgefühl entschied jedoch anders; es thut mir dies um so mehr leid, als sich das, was Sie zu Berlin und Coblenz gesagt und gethan, sehr bald scheint aus Ihrem Gedächtnisse verwischt zu haben, und es, bei diesem Umstande, höchst nöthig gewesen wäre, dasselbe aufzufrischen. Sie waren sonach zu der Einsicht gekommen, dass das was Sie zu Coblenz *gesagt*, nicht im geringsten Verhältnisse mehr steht mit dem was Sie zu Berlin *geschrieben*. Dort, Sie erinnern sich dessen, standen Sie keineswegs an, alle groben Irrthümer zu widerrufen, die mich, hauptsächlich in Bezug des Saxophons betrafen, welches Sie mit einer Tuba verwechselten, und hier statt des Widerrufs finde ich nur Angriffe.

In der Absicht, mich gegen diese Angriffe zu vertheidigen, ergreife ich gezwungener Weise die Feder, um Ihnen zu antworten. Sicherlich müssen Sie auf die gutmüthige Nachsicht Ihrer Leser rechnen, um es zu wagen mit der Behauptung aufzutreten, ich hätte Ihnen bei meiner vor etwa drei Jahren angestellten Reise nach Berlin alle Ihre Modelle genommen, da ich Sie zwei Jahre nachher, aus freiem Antrieb, mit meinen Instrumenten aufsuchte. — Wie lässt sich das reimen? —

Nein, meine Berliner Reise hatte die Absicht nicht, Ihnen Ihre Modelle zu entwenden, ich wollte im Gegentheil die Gewissheit erlangen, dass zwischen dem was Sie machten und dem was ich bereits gemacht hatte oder zu machen wünschte, eben so sehr in Bezug auf die einzelnen Instrumente, als auch auf eine neue Organisation der Regimentsmusikchöre, ein gänzlicher Unterschied sei; es war um den Beweis liefern zu können, dass meine Instrumente weder denjenigen Ihrer Fabrikation, noch denen irgend eines anderen Landes glichen.

Es bot sich mir eine Gelegenheit zu diesen Vergleichen in Paris, in Gegenwart einer Commission, bestehend aus den ausgezeichnetsten Mitgliedern des königlichen Institutes, und es bietet sich dieselbe mir noch täglich dar zur Erbauung der Künstler und Dilettanten.

Um Sie selbst hiervon zu überzeugen, begab ich mich nach Coblenz, zwei Jahre nach meiner Reise nach Berlin. Was Sie hatten, was Sie machten, konnte ich vollkommen; hätte ich nicht die Ueberzeugung von der Superiorität meiner Instrumente über die Ihren gehabt, hinsichtlich der Richtigkeit und schönen Qualität des Tones, der Vortrefflichkeit meiner Proportionen und des von mir ersonnenen Mechanismus; hätte ich nicht das Bewusstsein gehabt, dass ein Theil meiner Instrumente eben so viel durchaus neue Schöpfungen gewesen, indess Andere Lücken in den schon vorhandenen Familien ausfüllten: wie hätte ich auf den Gedanken kommen können, das Beethovenfest zu benutzen, um eine Reise nach Coblenz zu unternehmen, wo ein Theil meiner Instrumente mit den Ihrigen in einen Wettstreit eingeben sollten? Wie hätte ich später die Familie *Distin* anregen können, eine Reise nach Deutschland zu unternehmen, in der Absicht, sich auf meinen Instrumenten hören zu lassen, die doch kaum meine erste Vervollkommnung erhalten hatten: sie, Künstler aus England, mit französischen Instrumenten? Und es ist Ihnen zur Genüge bekannt, welchen Effect dieselben hervorgebracht.

Ich bin mit der Abfassung eines detaillirten Memoires beschäftigt, worin ich meine Instrumente erkläre und beschreibe, und ihren Unterschied mit anderen darthue; da jedoch diese ziemlich lange Arbeit wegen der vielfachen Beschäftigung, welche mir die Leitung meines Etablissements auflegt, das über 150 Arbeiter zählt, nicht nach Wunsch und Willen voranschreitet, und da anderentheils Ihre Handlungsweise mich auf die Vermuthung bringt, es liesse sich mein Stillschweigen zu Ihrem Vortheil deuten, so entschliesse ich mich, Ihnen auf einige Puncte zu antworten, es mir vorbehaltend, in der Folge alle ihre Anmaassungen zu prüfen und zu widerlegen.

Bei meinen ganz neuen Instrumenten halten Sie sich nicht lange auf; Sie gleiten leicht darüber hin und sagen im Grunde nicht viel seit unserem Zusammensein in Coblenz, wohl aus Furcht, sich zu compromittiren. Meine vervollkommneten Instrumente aber und die neuen Glieder, die ich beigefügt, sehen, Ihrer Erklärung nach, dem oder jenem längst vorhandenen Instrumente gleich; es könne darum nicht von Erfindung die Rede sein.

Dies ist freilich eine ganz eigene Art Recht zu haben; denn nach solch einer Angabe wäre das in ein Pianoforte umgewandelte Clavier keine Erfindung.

Digitized by Google

Uebrigens führen nicht Sie allein eine solche Rede; auch in Paris und anderwärts gibt es Leute, die, wie Sie in der Streitsache betheiligt, es nun seit drei Jahren überall herumposaunen, dass sie dies kennen, dass auch sie die Erfinder meiner Instrumente seien, dass sie in irgend einem Winkel ihrer Werkstätte ähnliche verborgen hätten u. s. w. *)

*) Gerechterweise müssen einige der fähigsten Instrumentenmacher angenommen werden; ich führe deren zwei an aus Strassburg. Auf der Grenze Deutschlands sozusagig und in häufigem Verkehr mit dem Nachbarlande, hatten sie die völlige Kenntniss dessen, was jenseits des Rheins gemacht wird. Aus folgenden zwei Briefen dieser Herren, die ich ohne Commentar hier mittheile, mögen Sie gehörig erbaut werden.

Den 14. October 1845.

Dem Wunsche gemäss, die Instrumente zu hören und zu sehen, die ich bis jetzt nur nach dem Lobe kannte, welches Ihnen verschiedene deutsche und französische Journale in so reichem Masse spendeten, unternahm ich eine Reise nach Paris, um ein selbstständiges Urtheil hierüber zu erlangen. Verwichenen Samstag wohnte ich auch einer Probe bei, wo ich einen grossen Theil Ihrer neuen Instrumente gehört, unter anderen: das Saxhorn Sopran in Es; das Saxhorn Contralto in B; das Saxhorn Tenor in Es; das Baritan-Saxhorn in B, mit drei Cylindern; das Bass-Saxhorn in B, mit vier Cylindern; das Contrabass-Saxhorn in Es; Ihre Cornetten, Trompeten, Ihre Saxotromba, Ihre neue Basselarinette, Ihre Bass- und Tenorhörner. — Ich muss Ihnen meinen aufrichtigsten Beifall hiermit ausdrücken eben sowohl über die Erfindungen als auch über die Vervollkommnung, die Sie im Bau der Instrumente bewerkstelligt. Ungemein freut mich die Superiorität dieser Instrumentation, nicht allein über die alte, sondern auch über diejenige aller Musikchöre, welche ich Gelegenheit hatte auf meinen Reisen durch Deutschland und Belgien zu hören, und deren Instrumente meines Erachtens weit unter denen stehen, die Sie gebaut haben.

Hiermit erkläre ich, dass dies der aufrichtige Ausdruck meiner Ansichten ist, und zum Beweise gehe ich Ihnen volle Erlaubniss, über diesen Brief nach Wunsch und Gutdünken verfügen zu mögen.

Empfangen Sie u. s. w.

C. Fink.

Den 3. Mai 1846.

Gegenwärtiges hat die Absicht Sie zu bitten, mir dieselben Rechte zuzugestehen, die Sie Herrn *Fink* in Strassburg, meinem Collegen, bereits zugestanden, hinsichtlich Ihrer Instrumentenfabrikation, und unter denselben Bedingungen, welche mit diesem Manne, ich weiss es zuversichtlich, nach den Gesetzen der Redlichkeit und Gerechtigkeit abgeschlossen worden; kurz mich in allem mit Herrn *Fink* in gleiches Verhältniss zu Ihnen treten zu lassen, unter der Voraussetzung, dass dies mit dieses Letzteren völliger Bewilligung geschehe.

Die Bitte, welche ich die Ehre habe, heute an Sie zu richten, beruht auf dem Examen, welchem ich Ihre Instrumente unterworfen, diejenigen, welche Sie erfunden, und die, welche Sie vervollkommnet haben, ein Examen, welches mir Ihre Vortrefflichkeit und ihre hervorragende Superiorität über alle andere, selbst über die besten Belgiens und Deutschlands vergewissernte. Ich kam zum Bewusstsein dieser Wahrheit auf meinen oft wiederholten Reisen in's Ausland.

Ich mache Ihnen darum auch das freudige Bekenntniss der Superiorität Ihres Systems, und die Erlaubniss, um welche ich heute bei Ihnen, wie um eine Vergünstigung anhalte, ist der sprechendste Beweis meiner Aufrichtigkeit. Andertheils wird man meine Competenz in dieser Sache nicht in Rede stellen können.

Hiermit erkläre ich, auch niemals den Bewerbungen meiner Collegen, gegen Sie aufzutreten, haben beistimmen zu wollen, überzeugt, dass das Talent, das Recht und die Wahrheit am Ende dennoch den Sieg davontragen müssen.

Empfangen Sie u. a. w.

K. Roth.

Was ist dies aber weiter mehr als leeres Geschwätz lebten die Leute ein Jahrhundert lang, so würden sie bei jeder Veranlassung dasselbe Lied leiern.

Um mit Recht Erfinder genannt werden zu dürfen, gilt als erste Bedingung, seine Werke vor Aller Welt Augen blos zu stellen und es dem Urtheil eines Jeden Preis zu geben.

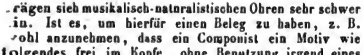
(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Berlin. (Beschluss.) Wir kommen nun zu dem bedeutendsten musikalischen Ereignisse des Monats Juli, der Aufführung der ersten neuen Oper im Laufe dieses Jahres: „Die Musketiere der Königin," Text von *St. George*, Musik von *F. Halevy*. Diese dreiactige komische Oper, die in Paris viel Glück macht und seit dem Februar, wo sie alldort zuerst in Scene kam, schon eine Menge Vorstellungen erlebt hat, dürfte in Deutschland leicht ein ähnliches Schicksal treffen, wie vor mehreren Jahren Le pré aux clercs von *Herold*, eine Oper, die in Paris in kurzer Frist über hundert Aufführungen erlebte, während sie in Deutschland, unter dem Titel: „Der Zweikampf" fast nur da gefiel, wo *Cramolini* den Cantarelli sang und spielte; der grosse Mime *Seydelmann* versäumte nie die Gelegenheit, *Cramolini* in dieser Rolle zu sehen, und hielt diese Leistung für ein Meisterstück ersten Ranges. *Halevy* hat überhaupt wenig Glück in Deutschland, und am Wenigsten mit seinen komischen Opern; wir erinnern hier nur an den Blitz und den Guitarrero. Der Blitz ist eine höchst geistreiche Partitur, zehn Mal mehr werth, vom rein musikalischen Standpunete, als z. B. die Regimentstochter, und *Adam's* Reminiscenzenmusik; dennoch machte er kein Glück, er schlug nirgends ein. Mehr Effect als der Blitz werden die Musketiere in Deutschland maeben, aber so viel als *Donizetti's* Regimentstoebter gemacht bat, schwerlich. Die Regimentstochter ist von der kleinsten Operntruppe aufführbar, denn sie erfordert nur eine Sängerin, einen Tenor und einen Bass, die als Darsteller nicht sehr bedeutend sein dürfen, und doch ihren Applaus abbekommen; das Sujet ist sehr einfach, beinahe fade, und daher jedem Publicum verständlieb; die Musik enthält viel Rataplan-Rhythmen und einige bübsche, leicht sich einprägende Cautilenen, — muss also gefallen. Ganz anders ist die *Halevy*'sche Oper beschaffen. Sie erfordert erstens zwei Sängerinnen, zwei Tenore und einen Bass, die alle nicht nur elegant geschulte Sänger, sondern auch feis routinirte Schauspieler sein müssen; zweitens ist die Intrigue keineswegs einfach und trivial, sondern sehr piquant verstrickt und nicht für jeden Plattkopf so ohne Weiteres begreiflich; drittens endlich ist *Halevy's* Musik zu künstlich, seine Melodieen haben selten natürlichen Fluss, sie sind ergrübelt, gemacht, nicht erfunden, und

Digitized by Google

-rägen sich musikalisch-naturalistischen Ohren sehr schwer in. Ist es, um hierfür einen Beleg zu haben, z. B. wohl anzunehmen, dass ein Componist ein Motiv wie folgendes frei im Kopfe, ohne Benutzung irgend eines Instrumentes erfindet:



Hört man es nicht diesem Thema, das als Hauptmotiv der Ouverture (in D) und im Finale des ersten Actes (in B) figurirt, deutlich an, wie es mühsam am Clavier zusammengesucht wurde? So gestalten sich *Halevy's* Melodieen, wenn er piquant schreiben will; noch schlimmer aber kommen sie heraus, wenn er populär zu schreiben beabsichtigt, wie z. B. gleich in der ersten Tenorarie (Fdur, 3/4). In solchen Fällen wird er noch trivialer, als selbst *Adam*. In einer hiesigen Kritik lasen wir: „Man ist gewohnt, mit dem Namen *Halevy's*, des Lieblingsschülers *Cherubini's*, die Idee einer ernsten, tiefgehenden Tondichtung zu verbinden, von der man an seiner „Königin von Cypern" und seinem „Charles VI." Beispiele hat. In den Musketieren ist indess der Componist ganz von seinem früheren Styl abgewichen (?), und hat sich dem beliebten der neueren Componisten der komischen Oper, *Auber* und *Adam* angeschlossen" u. s. w. *Auber! — à la bonne heure!* aber *Adam?!* — Wir stellen den Componisten der Jüdin denn doch etwas höher, als diesen Confiseur musical, der im Fidèle berger gewissermaassen sich selbst in Musik gesetzt hat. Herrn *Adam*, der eigentlich auch nur eine Eva, und aus der siebenten Rippe *Auber's* entstanden ist, halten wir für einen sehr geschickten Mann, er ist vielleicht im Technischen eben so geschickt als *Halevy*, aber mit einem *Auber* darf man ihn nicht auf eine Linie stellen. In einem Act des *Maçon* ist mehr Erfindung, als in allen Opern des Herrn *Adam* zusammengenommen. Ein geborener Operncomponist, wie *Auber*, ist *Halevy* nicht, am Wenigsten für das komische Genre; es fehlt ihm an musikalischem Humor, wie an eigentlicher Frische und Originalität. Bedeutendes Talent für die dramatische Musik überhaupt, besonders für jenes Genre des französischen Drame lyrique, das seit der Muette de Portici sich in der grossen Oper von Paris Geltung verschafft hat und *en vogue* gekommen ist, darf man dem Componisten der Jüdin nicht absprechen, und eben so wenig eine grosse Kenntniss aller äusserlichen, technischen Mittel und eine grosse Fertigkeit im Gebrauche derselben.

Um auf's Einzelne einzugehen, so ist die Fabel des Opernbuches kürzlich folgende.

Unter der Regierung des schwachen dreizehnten Louis Bourbon standen sich die Königin Anna (von Oesterreich) und der geniale Richelieu in einer gewissen gereizten Stimmung gegenüber, deren Spannung besonders durch das Esprit du corps einer tollkühnen, der Königin auf Tod und Leben ergebenen Soldatesca, der Mousquetaires de la Reine, welche sich fortwährend in offenem, kampfgierigem Conflicte mit der Garde des Cardinals befand, erhalten wurde.

Die Handlung spielt zu Poitiers, einen Monat vor der Belagerung von Rochelle. Das Hoflager ist nach Poitiers verlegt, ein Fest drängt das andere, denn was kann ein Hof Besseres thun, wenn der Staat am Vorabend düsterer Situationen, unberechenbarer Entwickelungen steht, als tanzen, jagen, turniren, spielen und lieben?

In der Nähe der Königin Anna befinden sich natürlich Hofdamen, und Offiziere ihrer Sauvegarde, jenes berüchtigten Musketiercorps. Diese Offiziere sind natürlich von altem Adel, höchst ritterlich und höchst verliebt in die schönen Hofdamen der Königin. So ist der Offizier Olivier d'Entragues sterblich verliebt in das sehöne Hoffräulein Athénais v. Solange, eine Nichte des Cardinals Richelieu, die ihn wieder liebt. Diese Liebe ist im Anfange sehr hoffnungslos, schon weil noch gar keine gegenseitigen Erklärungen stattgefunden, dann aber hauptsächlich, weil der Offizier vorläufig ziemlich arm und nicht von so gutem Adel als die Nichte des allmächtigen Cardinals ist, der deshalb schwerlich in diese Heirath willigen würde. Nun hat der Offizier einen Freund, Hector v. Biron, einen Musketieroffizier — Don Juan, und Fräul. v. Solange hat eine Freundin, Bertha v. Simiane, ebenfalls ein Hoffräulein der Königin, deren liebendes Herz noch unter den Offizieren herumwählt und vorläufig alle liebt, wie Hector — Don Juan vorläufig alle Hofdamen liebt, obwohl er die stärksten, wenn auch nicht reinsten Absichten für die Geliebte des Freundes, für die Solange hegt. Der armen Solange soll ein hoher Gemahl durch den Onkel-Cardinal aufgedrungen werden; in ihrer Herzensangst erzählt sie ihrer Freundin Bertha, dass sie Olivier d'Entragues liebe, dass sie diese Liebe bereits einer anderen Freundin in einer Gartenlaube gestanden, und glauben müsse, Olivier habe sie dabei belauscht, denn seitdem bekäme sie Liebesbriefe von seiner Hand, worin sie gebeten werde, bis auf Weiteres diese Liebe durch nichts zu verrathen. Er selbst verräth sich auch durch nichts und so kennt die Geliebte noch nicht einmal die Stimme des Geliebten. Auf diesem absolut verschwiegenen Verhältniss beruht die ganze Intrigue des Stückes, denn hätte die Solange Herrn v. Entragues ein einziges Mal sprechen hören, so wäre die ganze Oper nicht entstanden. Ueberdies waren seine Liebesbriefe ohne Unterschrift und die Geliebte hat ihm bis dahin erst zwei Worte geantwortet: „Geduld, Hoffnung!" Jetzt erhält die Solange einen neuen anonymen Brief, der ein Rendezvous, Abends, im dunklen Pavillon erfleht. Zum Zeichen der Einwilligung wird ein stummes Signal verlangt. Das Signal erfolgt, der Abend kommt, das Licht im Pavillon verlöscht und — Hector v. Biron eilt hinein, während sein Freund Olivier die Ronde anführt und das Schloss nebst dem Pavillon, diesem für ihn in diesem Augenblicke so verhängnissvollen Pavillon, bewacht. Und diese Runde hatte eigentlich Hector selbst zu commandiren, und der gute Olivier war gefällig genug, sich für ihn als Ersatzmann zu stellen. Hector war also jener Lauscher hinter der Gartenlaube, in welcher Fräul. v. Solange einer Freundin ihre Liebe gestand, aber den Namen Entragues, den sie da sehr leise sprach, hat er nicht verstanden, und nimmt *bona fide* an, die Entdeckung habe ihm gegolten. Darauf folgten denn Hector's anonyme

Digitized by Google

Liebesbriefe u. s. w. Er weiss also weder, dass die Solange seinen Freund d'Entragues, noch dass dieser die Solange liebt, und begeht daher keinen Verrath an der Freundschaft, auch kein Attentat auf die Ehre der Geliebten des Freundes, denn da sie das erbetene Signal zum Rendezvous gab, wie er, Hector, es verlangt, musste er sich ganz in seinem Rechte glauben.

Im zweiten Acte stehen die Sachen so: Hector beklagt sich über das erfolglose Rendezvous der vergangenen Nacht, und ist der Meinung, dass Fräul. v. Solange doch wohl einen Andern liebt. Sein Freund Olivier tritt auf, um ihn (Hector) zu fragen, wie sein Rendezvous abgelaufen, und um ihm zu erzählen, dass man einen gewissen Guébriac von der Garde des Cardinals, mit dem er früh Morgens ein Duell haben sollte, in der vergangenen Nacht in einem anderen Duell erstochen habe. Zugleich erfährt man, dass Richelieu verordnet hat: „Offiziere, die sich in einem Privat-Renconfre duelliren, sind vor ein Kriegsgericht zu stellen, und zum Tode zu verurtheilen.“ Ausserdem theilt Olivier seinem Freunde mit, dass er eben Fräul. v. Solange getroffen, die ihm einen zürnenden Blick zugeworfen, dessen Ursache er gar nicht entdecken kann. Hector weiss sehr gut den Grund und erkennt nun auch, dass sein Freund der Geliebte der Solange ist. Nun erscheint der Capitain Roland de la Brétonnière, ein alter Haudegen und Raufbold aus der Armee Heinrichs IV., ein Freund des verstorbenen Vaters des Herrn v. Entragues, und verkündet diesem (dem Sohn), dass er durch Beerbung eines Oheims Herzog v. Monbaret geworden sei. Das ist nämlich nöthig, um die Solange zu heirathen, denn der Cardinal wird seine Nichte nicht an den ersten besten Lieutenant geben. Der neue Herzog ist jetzt auch entschlossen, der so lange stumm und hoffnungslos Geliebten sofort einen Antrag zu machen. Die Solange und ihre Freundin Bertha treten auf, und es entwickelt sich zwischen ihnen, Olivier und Hector ein höchst piquantes Quartett, denn die Solange glaubt natürlich, Olivier sei die Nacht im Pavillon und nicht bescheiden genug gewesen; Hector sucht Alles zu verwirren, damit die wahre Sachlage nicht erörtert und entdeckt wird; Olivier und Bertha können nicht begreifen, warum die Solange so spröde und piquirt ist. Dies Quartett macht sowohl dem Esprit des Dichters als des Componisten alle Ehre. Ein weibliches Herz kann nicht lange dem wirklich Geliebten zürnen, und bald darauf lässt daher Fräul. v. Solange durch ihre Freundin Bertha Olivier wissen, dass sie verziehen. Finale, Maskenball. Der Generalprofoss erscheint und will Olivier verhaften, weil er im Verdacht ist, jenen Guébriac verflossene Nacht im Duell erstochen zu haben. Dass ihm ein Anderer bei diesem Duell zuvorgekommen, dass er sich erst am Morgen mit dem Gefallenen schlagen wollte, wird nicht geglaubt. Die Solange überfällt Entsetzen, als sie hört, dass dem Geliebten der Tod droht, sie will ein Alibi nachweisen, und ruft Angesichts des ganzen Ballpublicums: „Es ist nicht wahr .... er konnte sich nicht schlagen, denn diese Nacht war er — bei mir!“ — Folgt Ohnmacht.

Dritter Act. Richelieu hat sich bewegen lassen, seine nächtens rendezvousirende Nichte nicht in's Kloster zu schicken, sie soll Olivier, jetzt Duc de Monbaret, heirathen. Olivier glaubt noch immer, die Geliebte hat, um ihn vom Tode zu retten, auf Kosten ihrer Ehre eine Nothlüge gethan. Endlich erfährt er von ihr selbst, dass wirklich ein Offizier die Nacht bei ihr gewesen, dass sie dafür gehalten, er sei es, und dass sie geflohen, sobald seine Glut die Grenzen der Bescheidenheit zu brüsquiren drohte. Olivier bekämpft sein Entsetzen bei dieser Erklärung, und beschliesst, die Geliebte in dem Glauben zu lassen, dass er es gewesen sei, der im dunklen Pavillon erschienen, den „frechen Betrug“ aber um jeden Preis zu entdecken und zu bestrafen. Dies Liebesduett, in dem so widersprechende Empfindungen herrschen, gehört nächst dem Quartett des zweiten Actes zu den besten Stücken der Oper. Hector erkennt, dass sein getäuschter Freund Olivier das Geheimniss des Rendezvous im Allgemeinen entdeckt, aber noch nicht weiss, wer sein Stellvertreter im Pavillon gewesen. Er nimmt an, dass er sowohl den Freund, als seine Braut (resp. Gattin) ewig unglücklich machen würde, wenn er (Hector) am Leben bliebe. Er beschliesst mit dem berühmten Duellanten, dem Capitain Roland anzubinden und sich von diesem umbringen zu lassen. Dieser Raufbold aber, sonst auf die leiseste Veranlassung zu jedem Duell bereit, hat gerade jetzt seinem Schutzpatron St. Nicolas ein Gelübde gethan, sich nicht mehr zu schlagen, weil sein Freund und Sohn seines Freundes, Olivier d'Entragues, jetzt Duc de Monbaret, gerettet und glücklich ist. Es folgt ein sehr hübsches Duo zwischen Hector und Roland (Tenor und Bass), worin Ersterer den Letzteren zu reizen sucht, das Gelübde zu brechen. Es gelingt endlich, indem Hector auf Discretion erklärt, dass er eben der Verräther an Olivier's Freundschaft sei, den Olivier zu entdecken strebe, um ihn zu tödten, dass Olivier, im Begriff zu heirathen, sich doch nicht schlagen könne, dass diese Heirath der Ehre der Braut wegen doch keinen Aufsehuh erleide u. s. w. Roland nimmt das Duell für den Freund an, und singt: „wenn ich mich für And're schlage, brech' ich mein Gelübde nicht.“ In einer Stunde soll das Duell zwischen Hector und Roland, in einer Stunde die Hochzeit zwischen Olivier und der Solange sein. Hector schreibt an Olivier, dass er jener Mann sei, der in jener Nacht, in jenem Pavillon u. s. w., dass er aber Olivier's Liebe nicht gekannt .... „Du willst Rache nehmen und Du hast Recht. Da jedoch ein Duell zwischen uns unmöglich ist, so habe ich Roland gefordert, von dem ich mich tödten lassen werde. Im Angesichte des Todes schwöre ich Dir, dass Deine Braut rein und schuldlos ist. Wenn Du dies Billet gelesen, hab ich aufgehört“ u. s. w. Diesen Brief erhält Olivier durch Bertha de Simiane, die Freundin seiner Braut, der ihn Hector übergeben, und die, als sie den Inhalt erfährt, verzweifelt, denn sie hat sich inzwischen hinlänglich in Hector verliebt, und verlangt kniend vor Olivier: den Geliebten, seinen Freund, zu retten. Man will zum Wall, wo das Duell stattfinden soll, eilen, da tritt Roland auf.

Dritter Act. Eilfter Auftritt.

Olivier (auf Roland zueilend). Hector?! was hast Du mit ihm gemacht?

Roland. Ich habe ihn bestraft.

Olivier. Unglücklicher! Du hast ihn getödtet?

Digitized by Google

Roland. Tödtet man wohl Jemand, der sich gar nicht vertheidigt?

(Hector erscheint, an der Hand blessirt.)

Olivier. Hector!? (will seine Hand ergreifen)

Hector. (sie zurückstehend) Halt! nicht die Hand!

Olivier. Nun denn! In meine Arme!

Man geht zur Trauung. Hector verlobt sich mit Bertha. Schlussehor.

Kleine, feine und piquante Züge und Nuancen in der Ausführung der mitgetheilten Intrigne haben wir übergangen, man wird indess erkennen, dass der Stoff sehr unterhaltend, spannend und interessant ist.

Von den einzelnen Musiknummern möchten wir im ersten Acte Nr. 8, eine Cavatine für Tenor (F dur, ⅔) auszeichnen, sie ist elegant, fliessend und das viertactige Hauptmotiv findet sich darin ein paar Mal sehr hübsch nach As- und E dur transponirt. Im zweiten Acte befindet sich das grosse Quartett (Nr. 10, D dur) für zwei Soprane und zwei Tenore. Sowohl in dem einleitenden Andante (A dur, ⅔) dieses Ensemblestückes als in dem Schlussallegro erkennt man den Schüler *Cherubini's* in der formellen Anordnung, in der Durchführung der Motive, in der trefflichen Instrumentation.

Im dritten Acte endlich findet sich ein hübsches Conplet für Sopran in A moll, mit Dur-Refrain; dann eine Tenor-Romanze in Des dur mit obligatem Corno inglese, die in Paris sehr gefallen haben soll, auch wohl bei ganz vollendetem Vortrage ganz hübsch klingen mag, aber doch auch ein bischen gezwungen aussieht, so *Halevy*'sch stylisirt. Das darauffolgende grosse Liebesduett (in E dur, Nr. 17) zwischen Fräul. de Solange und Olivier enthält in der Mitte eine eingeschaltete sehr schöne Cantilene für Sopran (Cavatine) in As dur, ⅔, vielleicht die beste Melodie der ganzen Oper. Seit *Meyerbeer* sein berühmtes, grosses Liebesduett im vierten Acte der Hugenotten geschaffen, scheinen diese umfangreichen Duette, die ein ganzes Stück der Intrigue abwickeln und die Catastrophe herbeiführen, Mode und maassgebend zu werden. Auch in *Lachner's* Catharina Cornaro befindet sich schon ein ähnliches Situationsduett. Des interessanten, halb komisch halb ernsten Duetts zwischen Hector und dem alten Eisenfresser Roland de la Brétonnière „St. Nicolas, ô mon patron!" (F moll) haben wir schon gedacht. Das letzte Final ist musikalisch unbedeutend, die hübsche Melodie der Des-Tenor-Romanze mit obligatem englischen Horn kehrt zurück, mit etwas Choreinsätzen.

Die Ausstattung der Oper war so gut als möglich in Berlin, auch hatte man neue Decorationen von Herrn *Gropius* anfertigen lassen, und die Costüme waren ganz treu nach den Pariser Figurinen angefertigt. Unsere besten Soprane, d. h. unsere für's erste Fach angestellten Sängerinnen Fräul. *Marx* und Fräul. *Tuczek*, unsere ersten Tenore, die Herren *Mantius* und *Pfister* sangen, und der wackere Bassist *Zschiesche*, der den Raufbold Roland für unsern Geschmack mit zu viel Nonchalance in der Haltung und zu viel absichtlicher Drolerie darstellte, aber sehr gefiel. Eigentlich gefielen alle, namentlich *Mantius* und im Gesange auch *Pfister*, auch wurde oft und stark applaudirt, und bei alledem war das Publicum doch nicht so recht bei der Sache. Ich glaube, das Sujet ist zu französisch und die Musik nicht französisch genug. Wir sind begierig zu vernehmen, wie die Mousquetaires de la Reine an anderen Orten aufgenommen werden, und sehen nun nächstens der Aufführung einer neuen deutschen Oper, entweder *Eckert's* „Wilhelm von Oranien" oder *Lortzing's* „Waffenschmied" entgegen.

Die italienische Oper beginnt am letzten August ihre Vorstellungen mit *Verdi's* Nabucodonosor. Wir werden, nachdem wir eine Opera seria und eine Buffa gehört, in diesen Blättern darüber berichten. *H. T.*

Wien. (Beschluss.) Am 14. Juli trat Frau *Gundy* vom Theater in Frankfurt a. M. als „Norma" auf, allein sie konnte sich keinen sicheren Ruf damit begründen. Ihre Stimme ist noch jung und klangvoll, jedoch mangelt ihr zu einer Norma nicht nur die Tiefe der Auffassung, sondern auch das Register, und es war daher ein etwas zu gewagtes Unternehmen für eine Anfängerin, bei uns in einer Partie, worin eine *Lind* vor einigen Monaten noch glänzte und eine *Hasselt-Barth* noch immer Furore macht, und die eine so schwierige Aufgabe selbst für Sängerinnen ersten Ranges ist, sich dem öffentlichen Urtheile bloszustellen. In einer zweiten Gastrolle konnten wir sie bis jetzt noch nicht hören, und werden sie wahrscheinlich auch nimmer hören. Am 17. debutirte Herr *Ditt* vom Theater in Hannover als Max im „Freischütz" und kam am 23. als neu engagirtes Mitglied in der Partie des Jacob Friburg in *Weigl's* „Schweizerfamilie" auf die Bühne. Für diese Bühne ist Herr *Ditt* wohl eine treffliche Acquisition, besonders wenn man berücksichtiget, dass dieselbe seit ihrer musikalischen Wiedergeburt unter *Pokorny* auch nicht einen halbwegs befriedigenden Tenor im Engagement besessen hat. *Ditt's* Stimme ist schön und kräftig und bedarf nur noch einer tüchtigen Schule, um Vorzügliches leisten zu können, so wie auch sein Spiel und Vortrag noch auf einer bedeutend niederen Stufe der Ausbildung stehen. Die „Schweizerfamilie" war eine jener Vorstellungen, aus denen ein Director wenig Dank, die Sänger wenig Beifall und das Publicum wenig Genuss für sich gewonnen hatten. Fräul. *Wildauer* als Emmeline hatte mit dieser Partie einen gewaltigen Missgriff gethan, selbst wenn sie besser bei Stimme gewesen wäre, als es an diesem Abende der Fall war, denn zwischen der Partie einer Hermine in den vier Haimonskindern und der Emmeline in der Schweizerfamilie liegt noch die irische See, Altengland und das deutsche Meer.

Am 29. hörten wir *Balfe's* „Zigeunerin" zum ersten Male. *Balfe* setzt uns seine musikalischen Gerichte in Ragoutform auf, daher es auch kommt, dass der Feinschmecker jeder Zone daraus für seinen Gaumen sich seine Leckerbissen herausfinden kann, der Italiener, der Franzose und der Deutsche werden darin Piecen finden, welche ihre Musik in dem Totalbilde der Oper vertreten, der musikalisch Indifferente aber amusirt sich gewiss während den paar Stunden, die er dem Theater gewidmet hatte, denn der Componist versteht es nicht nur, die einzelnen Theile seiner Oper piquant zu würzen, sondern auch das Ganze mit Talent und Effectkenntniss zu

Digitized by Google

behandeln, und seine Werke reussiren, wenn auch der musikalische Feingehalt darin nicht das volle Gewicht erreicht. Diese Zugeneriu hat mitunter recht gelungene Piecen, so wie dieses auch bei den Haimonskindern der Fall ist, jedoch muss diesem neueren Werke aus *Balfe's* Feder das gar armselig fabrizirte Libretto einen herben Eintrag thun, welcher Umstand eben so sehr, wie die höchst mangelhafte Besetzung, die dieser Novität an unserem Theater an der Wien zu Theil wurde, daran Schuld tragen mochten, dass dieselbe mit weniger günstigem Erfolge als des alten Haimons lustige Recken aufgenommen wurde.

Am 25. veranstaltete unser Männergesangverein in dem kaiserlichen Lustschlosse zu Schönbrun eine Serenade zum Namensfeste der regierenden Kaiserin, welche wie noch alle bisher veranstalteten Productionen dieses Vereines von einem ungeheueren Zulaufe des Publicums begleitet war. Es wurde dabei von dem Chormeister Herrn *Barth* ein eigens zu diesem Feste componirter Chor aufgeführt.

Somit wäre mein Tagrapport abgeschlossen, und es bleiben nur einige musikalisch interessante Neuigkeiten als Appendix in Kürze noch anzuhängen. — *Lizst*, der Löwe unserer vorjährigen Concertsaison, welcher gegenwärtig in Agram Concerte veranstaltet, soll an die Stelle des Maestro *Donizetti* zum Kammereapellmeister ernannt werden. Jedenfalls ein glücklicher Tausch, denn abgesehen von allen gewiss anerkennenswerthen Vorzügen *Donizetti's*, dürften sich doch gewiss durch das thatkräftige Einschreiten eines deutschen Oberleiters, wie unser genialer *Lizst*, bedeutend grössere Vortheile für dieses Institut herausstellen, welches doch so mancher Verbesserungen und einer energischen Direction bedürftig ist. —

Staudigl, die letzte Stütze des *Pokorny*'schen Theaters, verlässt mit 8. August dieses Institut und geht nach London, wo er sich bis zum kommenden Herbste anhalten wird. Armes Operubans, das mangelte noch zu deinem gänzlichen Miserere! —

Marschner reist dieser Tage von Wien nach Hannover zurück, ohne seinen „Templer und Jüdin" hier auf die Bühne gebracht zu haben, da es Herr Capellmeister *Nicolai* nicht gerathen fand, diese Oper zu einer Zeit in die Oeffentlichkeit treten zu lassen, wo sein eigenes Werk „Der Templer" als Wiederholung auf dem Repertoire stand. Vorsicht ist die Mutter der Weisheit! —

Der *Lind*-Paroxismus ist noch nicht gänzlich aus unseren Köpfen gewichen. So eben erwartet man aus der Presse eine neue Lind-Brochure von der Hand einer unserer bekannteren musikalischen Notabilitäten.

Recensionen.

J. Schad: 12 Etudes faciles et progressives. Op. 31. Leipzig, Fr. Hofmeister. 25 Ngr.

— —: La pensée. Op. 32. Ebendaselbst. 10 Ngr.

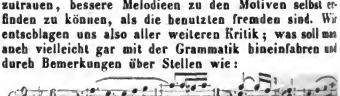
— —: Souvenirs de Munich. Valse. Op. 33. Ebendaselbst. 15 Ngr.

Die zwölf Etuden, für kleine Hände bestimmt, müssen wir loben; sie geben dem Lehrer auf der Etudenstufenleiter neben Bertini's Op. 100 eine Abwechselung, sind recht instructiv, melodisch, gut geordnet und als würdige Genossen der ebengenannten Bertini'schen wohl zu empfehlen. Op. 32 bewegt sich in einer ganz anderen Sphäre; es ist ein angenehmes Salonstück von nicht bedeutender Schwierigkeit und gewandt geschrieben über eine Melodie de Mlle Jenny L···, wie der Titel sagt; es soll aber wohl L···, also Lind heissen? — desto besser. Was soll wir über den Walzer sagen? Nun, er hat seine Introduction, fünf Nummern und Coda, wie Strauss das Gesetz gegeben, und lässt sich vermuthen, dass dessen Inhalt den übrigen Anforderungen der Walzergesetze nicht zuwiderläuft. Möge man sich davon überzeugen!

H. Rosellen: Fantaisie sur: I Puritani. Op. 73. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 25 Ngr.

— —: 2 Fantaisies. Op. 79. Nr. 1, 2. Mainz, Schott. à 1 Fl.

Alles auf das Angenehmste, man will sich ja amusiren. Ei nun, das ist etwas Anderes, dann ist Herr Rosellen in seinem besten Rechte. Er gibt die zuckersüssesten Bellini'schen Melodieen und zwei Romanzen von Herion (ganz unbekannt) in den geschmackvollsten Formen, in Variationen, mit der Harmlosigkeit wie man zu leben gewohnt ist, wenn man nur eben das Vergnügen der Sinne sucht. Bei unserer-Unempfindlichkeit für diese Reize überlassen wir die grosse Zahl der Clavierspieler, für welche Herz und Hünten nun zu altern beginnen und für die Rosellen ein würdiger Nachfolger ist, ihrer eigenen Ueberzeugung und ihrem Vergnügen, das, wenn wir uns aus unserer philistriösen Lage denken, durch die Variationen des Op. 73 in Exstase kommen mag. Auch an Op. 79 wird man sich erfreuen, obgleich wir Rosellen zutrauen, bessere Melodieen zu den Motiven selbst erfinden zu können, als die benutzten fremden sind. Wir entschlagen uns also aller weiteren Kritik; was soll man auch vielleicht gar mit der Grammatik hineinfahren und durch Bemerkungen über Stellen wie:



dem Vergnügen Eintrag thun, wobei man uns noch ein gefühllos schelten könnte.

H. Litolff: Tarantelle calabraise. Op. 25. Nr. 1. Berlin, Schlesinger. ½ Thlr.

— —: 2 Vagabondes Polkas. Op. 25. Nr. 2. Ebendaselbst. ½ Thlr.

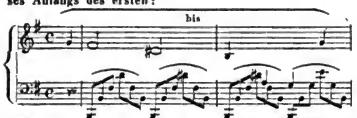
— —: Moments de Tristesse, 2 Nocturnes. Op. 30. Nr. 1, 2. Berlin, Bote et Bock. à 17½ et 12½ Sgr.

— —: Invitation à la Polka. Op. 31. Ebend. 17½ Sgr.

Es sind die ersten Compositionen des in der neuesten Zeit aufgetauchten Virtuosen, die wir zum Behufe der Anzeige etwas genauer durchgesehen haben und zwar in der Erwartung eines Aufstrebens, einer Regung der Künstlerwürde, worauf wir von Zeit zu Zeit forthoffen. Unsere Erwartungen sind durch Litolff auf's Neue ver-

Digitized by Google

schoben und auf's Betrübendste getäuscht worden; einseitiger, unbedeutender als irgend einer seiner Vorgänger begegnet er uns in den Tonstücken. Diese bestehen zunächst aus fortwährenden zusammenhanglosen Wiederholungen an sich schon nicht interessanter Motive. Dies trifft zuerst die Nocturnen, die noch einigermaassen das Beste der obenangeführten Compositionen sind. Trotz dieses Anfangs des ersten:



trotz der Monotonie, welche durch überhäufte Wiederholung dieses einen Motivs auf S. 3, wo es fast die ganze Seite füllt, entsteht, trotz des bunten Modulationsplanes, sie tragen dessen ungeachtet doch noch einen edleren Zug als die Tänze, die, nebenbei gesagt, durch Wiederholungszeichen die ihnen gebührende Form am Besten erhalten, dadurch aber viel wohlfeiler werden würden. Die Tanzformen überhaupt sind uns doch nicht würdig, dass sich ein Künstler mit ihnen befasst. Man wird einwenden, dass Meister wie Beethoven, Weber u. s. w. sich auch in Tänzen versucht hätten; wohl wahr, aber es ist ihnen nicht eingefallen, diese Formen, und die ihrigen waren noch edlerer Natur als die Polka, zu Concertsätzen zu verwenden.

Wir glauben wohl, dass Litolff'sche Polka's an die gefühlvollste Saite der Menge anschlagen, aber soll sich der Künstler dieser ohne Rücksichten für seine Kunst so ganz hingeben, dass ihre Laune ihm seine Form vorschreibt? Nein, zurück von diesem Wege! er führt von dem, den einige achtbare Künstler einzuschlagen anfingen, wieder ab in trostloses Nichts. —

Die Ausstattung der Hefte ist geschmackvoll; den Nocturnen sind hinter dem Titelblatte besondere Dedicationen und die ihnen zu Grunde liegenden Gedichte: Douleur und Consolation vorgedruckt.

Louise Bendixen: Rondeau. Cöln, Schloss. 15 Sgr.

Nach dem Durchspielen Litolff'scher Sachen that uns dieses Rondo wohl. Es trägt keine Opuszahl, ist vielleicht der erste Versuch, desto freudiger begrüssen wir ihn. Die Composition zeugt von gutem Geschmacke und guter Bildung, ist brillant und melodiös, und wir empfehlen sie daher gern der Benutzung.

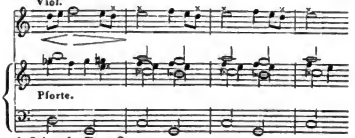
R. Willmers: Concertstücke. Grande Fantaisie pastorale sur une canzonette danoise pour Pianoforte avec Orchestre. Op. 16. Hamburg, Schuberth et Comp. Avec Orchestre 4⅓ Thlr., sans Orchestre 1⅓ Thlr.

Die Composition über das liebliche dänische Lied: Flieg, Vogel, flieg! das mehrfach variirt wird, ist effectvoll und brillant und wird Concertspielern willkommen sein.

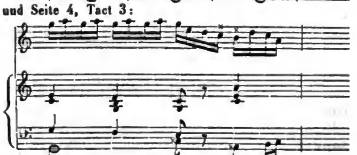
Zur Ausführung derselben ohne Orchester ist die Clavierstimme zur Ergänzung desselben sehr zweckmässig eingerichtet und dürfte diese Einrichtung die Verbreitung des Stückes noch mehr befördern. *H. S.*

Sonate für Piano und Violine, componirt von *J. P. E. Hartmann (L. Spohr* dedicirt). Op. 39. Hamburg et Leipzig, Schuberth et Comp. Pr. 2¼ Thlr.

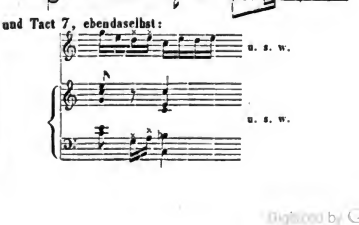
Können wir auch nicht leugnen, dass die uns fremden (wiewohl lieben) nordischen Klänge, welche diese Sonate grösstentheils durchziehen, viel Anziehungskraft besitzen und unser Interesse in Anspruch nehmen, so müssen wir doch gestehen, dass diese Musik, wenn auch immer sehr verständig und sinnig gemacht, leider nicht innig und minnig genannt werden kann. Der erste Satz ist ein unfruchtbarer Acker, die Wärme fehlt durch und durch, das Thema ist trocken; überall hat der Verstand gearbeitet, aber das Herz fehlt; überall erblickt man zu viel Gemachtes, ängstlich Combinirtes, die Contraste fehlen, die einzelnen Gedanken runden sich nicht, ohne scharfes Gepräge läuft einer in den anderen hinein und verliert sich, ehe er zur Wirkung und Bedeutung gekommen ist. Zudem vermissen wir, wie schon gesagt, natürlich Hiessenden und das Herz erwärmenden Gesang. Das Andante ist trocken. Auch das Scherzo lässt bei allem Fluss und guter Arbeit kalt. Kurz — die brav gearbeitete Sonate hat auf Referenten nur wenigen Eindruck gemacht; sie ist gar zu viel und ängstlich gearbeitet, es sind, namentlich im ersten Satze, in jedem Tacte zu viel Noten und Durchgangsfiguren, und da kommen denn solche Ungehörigkeiten vor, wie Tact 9—10 u. s. w.:



und Seite 4, Tact 3:

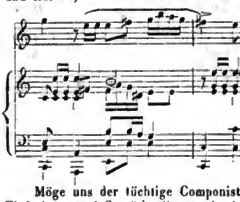


und Tact 7, ebendaselbst:



Digitized by Google

und Härten, wie unter anderen Seite 5, Tact 3 und 4:



Möge uns der tüchtige Componist bald wieder etwas Einfacheres und Gemüthvolleres schenken, wir werden es, wie seine früheren Compositionen, willkommen heissen. 16.

Feuilleton.

In dem Pariser Conservatorium ist der besondere Fall vorgekommen, dass zwei Elèven, *Descombes* und *Mariscotti*, die ganz gleiche Stimmenzahl für den ersten Preis erhalten haben.

Die Hamburger Direction soll bis jetzt in Deutschland die höchsten Honorare bezahlt haben, hundert Friedrichsd'or nämlich für den Abend, an die *Elsler*, *Taglioni*, *Cerrito* und *Jenny Lind*.

In London ist das ital. Theater der Königin in völliger Auflösung begriffen. Die *Grisi*, welche sich von dem Director *Lumley* furchtbar beleidigt glaubt, hat sich mit *Costa*, dem ehemaligen Chef des Orchesters, verschworen, und dieser entführte dem Director alle Musiker und Sänger. Nur *Lablache* blieb treu. So gibt es also für die nächste Saison zwei italienische Opern in London. *Lumley*, aller Mittel beraubt, hat *Lablache* nach Italien geschickt, um neue Engagements zu schliessen. Man ist begierig, was der berühmte Ambassadeur ausrichten wird.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue Musikalien

im Verlage von **N. Simrock** in Bonn.

Beethoven, L. v., Op. 81. Sextuor, Partitur. 28 Sgr.
Beyer, Ferd., Op. 84. Les Soirées des Pensionnats, choix de morceaux elég. pour Piano. Nr. 1. I Monteccchi ed i Capuletti. Nr. 2. Belisario. Nr. 3. Sonnambula. Nr. 4. Czaar und Zimmermann. Nr. 5. Norma. Nr. 6. Alessandro Stradella. à 12 Sgr.
Brunner, C. T., Op. 32. Mélodies gracieuses. Recueil de Rondos, Variat., Fant. etc. Nr. 31. Semiramide, de Rossini. Nr. 32. Voi mirate, de Ricci. Nr. 33. La testa di Broozo, de Mercadante. Nr. 34. Alessandro Stradella, de Flotow. Nr. 35 et 36. Oberon, de C. M. de Weber. à 12 Sgr.
— — Op. 92. Trois Airs favoris de Fr. Schubert, variés à 4 ms. Nr. 1. Lob der Thränen. Nr. 2. Ungeduld. Nr. 3. Ständchen. à 20 Sgr.
Cramer, Henry, Op. 35. Les fleurs de l'Opéra: Norma, pour Piano. Nr. 1, 2, 3. à 12 Sgr.
Derckum, Fr., Vier Lieder für vierstimmigen Männerchor ohne Begleitung. 2r Heft. Partitur u. Stimmen. 1 Thlr. 18 Sgr.
Forde, W., 12 Mélodies italiennes pour Piano et deux Flûtes. Nr. 7 — 12. à 10 Sgr.
— — L'Aoima dell' Opera. Carat. et autres pièces fav. et modernes pour Piano et deux Flûtes. Nr. 5, 6, 22, 46. à 14 Sgr.
— — Trios pour 3 Flûtes. Airs fav. choisis des Oeuvres de Rossini. Nr. 4, 5, 6. à 16 Sgr.
— — 3 Polonaises fav. pour Piano et deux Flûtes. Nr. 1. Oginsky. Nr. 2. De Spohr. Nr. 3. De Mayseder. à 10 Sgr.
Gansner, F. S., Das Gebet des Herrn für eine Bassstimme mit Begleit. des Pfte und Violine ad libitum. 10 Sgr.
— — do do mit Begleitoog des Pfte allein. 8 Sgr.
Lindblad, A. F., Lieder mit Begleitung des Pfte, aus dem Schwedischen in's Deutsche übertragen von C. A. Dohro. 5r Heft. Nr. 1. Was mir bleibt. Nr. 2. Ach neie! Du weisst es nicht! Nr. 3. Etwa —? Ja, ja! Nr. 4. Frricrci. Nr. 5. Abends. Nr. 6. Warnung. à 3 Sgr. Nr. 7. Ein Lenzlag. 15 Sgr. Nr. 8. Beheontnias. Nr. 9. Ein Sommertag. à 3 Sgr. Nr. 10. Duette für Alt und Bass. In alteo Tagen. 8 Sgr.
Nänke, J. A., Souvenir de l'Opéra. Airs choisis pour Guitare et Piano. Nr. 5. Fidelio. Nr. 6. Figaro. Nr. 7. La Flûte magique. Nr. 8. Titus. à 12 Sgr.
— — 3 Mélodies favorites pour Guitare et Piano. Nr. 1. Dernière Walze de C. M. de Weber. Nr. 2. Alpensänger-Marsch. Nr. 3. Schosuchts-Walzer von L. v. Beethoven. à 5 Sgr.
Rettich, Sechs Lieder für den vierstimmigen Männerchor ohne Begleitung. 1 Thlr. 2 Sgr.

Neue Verlagsartikel von **Schuberth & Comp.** in Hamburg und Leipzig, welche sich durch Gehalt und Ausstattung auszeichnen und das Interesse der Künstler und Kunstfreunde in Anspruch nehmen:

Canthal, Aug. M., Humoristische Rondschau; ein musikalisches Zeitgemälde in Form eines Potpourri in 14 Scenen. Op. 96 für Orchester. 8 Thlr. ord. 6 Thlr. netto.
(Die Dublirstimmen der Saiteninstrumen werden auch einzeln abgegeben.)
— — Dasselbe, Piano-Partitur zum Dirigiren. 1 Thlr. 7½ Sgr.
— — Der kleine Tamboor. Marsch für Pfte. Op. 115. 5 Sgr.
Chwatal, F. X., Variat. agréables et non diff. sur le Galop venetien de Strauss, pour Piano. Op. 54. 15 Sgr.
Fesca, A., „Verschwiegen." Lied für Sopran oder Tenor Op. 53. Nr. 1. 10 Sgr.
— — Dasselbe für Alt oder Bariton. 10 Sgr.
Krug, G. (Preiscomponist), Zweites Quartett. Introd. u. Fage für Pfte, Violine, Viola u. Vcelle. Op. 11. 1 Thlr. 15 Sgr.
Mayer, C., Capriccio co forme de Valse pour Piano. Op. 85. 15 Sgr.
Nowakowsky, J., 4 Cantilènes sans Paroles, pour Piano. Op. 10. 15 Sgr.
Spohr, L., Zweites Quintett für Pfte, 2 Violinen, Viola und Violoncelle. Op. 130. 4 Thlr. 15 Sgr.
Sponholtz, A. H. (Preiscomponist), „Klänge des Frohsinns." Bouquet de huit amusements en forme de danses, pour Piano. Op. 4. 15 Sgr.
— — Der Baodit. Ballade von Heski, für Bariton oder Bass, mit Pianoforte. Op. 21. 10 Sgr.
Vieuxtemps, H., Romances sans paroles, pour Violon avec Piano. Op. 7. Cah. 1. 1 Thlr. 8 Sgr.
Vollweber (Preiscomponist), Douzième Tarantelle, pour Piano. Op. 12. 15 Sgr.
Willmers, R., Apollo. Album pour Piano. Compositions brill. et non difficiles. Op. 17. Cah. 2. Polonaise des Poritains, Air champêtre, variés. 15 Sgr.
— — do Cah. 3. Barcarole variée. 10 Sgr.
— — do Cah. 10. Rondo sur des thèmes orig. 15 Sgr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten September. **Nr. 38.** 1846.

Inhalt: Einige Worte über Denkmale, nebst Vorschlag zu einer neuen Mozartstiftung. — *Necrolog.* — Offenes Sendschreiben an Herrn Wieprecht, Generaldirector der preuss. Militärmusik. (Fortsetzung.) — *Nachricht*: Aus Wien. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Einige Worte über Denkmale,
nebst
Vorschlag zu einer neuen Art Mozartstiftung.

Von J. C. Lobe.

Dass unsere Zeit eine besondere Gierde zeigt, berühmten Verstorbenen Denkmale zu setzen, wird theils klagend theils spottend immer öfter bemerkt. Nur was allem Denkmalsetzen und allem Klagen und Spotten darüber hätte vorausgeben sollen, eine Untersuchung nämlich des Zweckes, welchen Denkmale vernünftigerweise haben können, ist meines Wissens noch nicht geschehen. — Ich mache einen kleinen Versuch, beschränke ihn aber, da ich für eine musikalische Zeitung schreibe, vorzugsweise auf die Frage:

Was bezwecken todten Componisten gesetzte Denkmale?

Folgende Antworten scheinen darauf gegeben werden zu können, deren Vernunftmässigkeit man zu prüfen hätte.

I.

Denkmale sollen die Verstorbenen ehren und belohnen.

In diesem Falle, fürcht' ich, hat man sich in ein Geschäft eingelassen, das schwerlich zu Ende zu bringen ist, weil die Billigkeit dann verlangt, dass *jeder* berühmte todte Componist sein Denkmal erhalte.

Denn die erste Pflicht bei Austheilung von Ehren und Belohnungen ist, dass keine gegründeten Kränkungen und Zurücksetzungen für Andere, gleich Berechtigte daraus erwachsen. *Einige* belohnen, und *Andere*, die es eben so gut verdienen, nicht, ist jedenfalls höchst ungerecht.

Man wende nicht ein, es sei besser, das Gute unvollständig als gar nicht zu thun, denn Etwas, was dem Einen hilft und dem Anderen schadet, ist nichts Gutes. Wenn von zehn gleich ausgezeichneten Schülern einer Classe fünfe Belohnungen und fünfe keine erhalten, so nützt man jenen zwar, schadet aber diesen. Anerkennung steigert die Kraft, Nichtbeachtung tödtet sie. In solchem Falle ist es besser, Keinen, als nur Einige zu belohnen. Sie trösten sich dann zusammen mit der Unzulänglichkeit der Mittel, und können in der Unterlassung nichts Unbilliges und Kränkendes finden.

Aber welcher Vergleich! wird man ausrufen. Lebende Schüler und todte berühmte Männer! Jene können sich ärgern über Zurücksetzung, und dadurch in ihrem Streben gehemmt werden; diese ärgern sich nicht, denn sie wissen nichts von Zurücksetzung und Uebergehung.

Das ist wahr. Beinahe hätte ich's übersehen! Nun, wissen sie vielleicht etwas von Ehren und Belohnungen?

Eben so wenig! — Ob wir ihnen eine goldene Krone, oder eine von Dornen, oder gar keine, ob wir ihnen ein Denkmal setzen oder nicht, — *ihnen* ist es ganz einerlei.

Wenn es daher in öffentlichen Anrufen heisst: steuert bei für ein Denkmal zu Ehren eines Todten, so wäre es eine grosse Beleidigung für den Verstand der Anfforderer, diese Worte im strengen Sinne zu nehmen, weil sie im strengen Sinne genommen gar keinen Sinn haben.

Ach! die Todten sind über alle Ehren und alle Belohnungen dieser Erde hinaus! Alle Ehren und Belohnungen für die Todten — *kommen zu spät!*

Die erste Antwort ist demnach unhaltbar. Denkmale sind nicht für die Todten. Was wollen sie weiter?

II.

Das Verdienst der Verstorbenen im Gedächtniss der Nachwelt erhalten.

Welche Fragen müssten da erst mit Ja beantwortet werden, um die Ueberzeugung zu gewinnen, nichts Unnützes und Vergebliches zu thun!

Verlangt die Nachwelt unsere Erinnerung? Wird sie uns dafür danken? Bringt sie ihr Nutzen? Sind die Verdienste in unseren Augen auch Verdienste in den Augen der Nachwelt? Ist das, was uns interessirt, interessant auch unseren Nachkommen? u. s. w. u. s. w.!

Warum z. B. wollen wir die Nachwelt an einen verstorbenen Componisten erinnern? Damit sie seine Werke nicht vergesse?

Die Werke eines Componisten werden nach seinem Tode entweder fort aufgeführt und genossen, oder nicht. Im ersten Falle bedürfen sie keiner Erinnerung durch eine Statue. Die Erinnerung liegt in ihnen selbst, in ihrem Werth und Reiz. Sie sind die wahren Denkmale, die der Künstler sich selbst gesetzt hat.

Werden die Compositionen von den Nachkommen nicht mehr aufgeführt und genossen, so haben sie für die weiter vorgeschrittene Zeit entweder keinen Reiz mehr, oder eine in Barbarei versunkene spätere Welt hat die Verständniss- und Genussfähigkeit für jene Werke verloren. Weder das Eine noch das Andere aber stellt wieder her der Anblick eines Denkmals ihrer Schöpfer. Braucht ein Liebender von Anderen erinnert zu werden, dass seine

Digitized by Google

Geliebte liebenswürdig ist? Gefällt sie ihm aber nicht mehr, so wird keine Erinnerung das entschwundene Gefühl zurückbringen. Es ist wahr, *Beethoven's* Statue steht in Bonn, und seine Werke werden noch aufgeführt und genossen. Aber in Leipzig steht *Hiller's* Denkmal, und kein Mensch fragt mehr nach seinen Werken.

Es folgt daraus, dass die Erinnerung an die Verdienste der todten Componisten, welcher Art sie sei, und koste sie Tausende, auf den Fortgenuss ihrer Werke nicht den allergeringsten Einfluss ausübt.

Was aber thut die Statue eines Componisten in der Nachwelt, wenn sie seine Werke nicht mehr will?

Armes Wesen! trauriges Memento der Vergänglichkeit der Componistenwerke und des Componistenruhms! Wie lange ist es, dass *Hiller* glänzte? und schon ist die Wirkungskraft seiner Compositionen total erloschen! Sie sind todt, begraben, wie ihr Schöpfer. Mir däucht, ich fühle die peinliche Verlegenheit des Steins. Er soll prunken, die Künstlergrösse verherrlichen, die Augen aller Vorübergehenden bewundernd auf sich ziehen! die Nachwelt aber geht kalt vorüber! kaum einen gleichgültigen Blick wirft sie darauf. Und bleibt einmal ein Beschauer stehen, wird sich *das* in seinem Geiste regen, was die Denkmalsetzer in ihm haben erregen wollen? Wird er bewundern, staunen, Ehrfurcht empfinden vor der Grösse des Verstorbenen? Der arme *Hiller!* die schwache Kunstwelt damals, die sich an seiner Musik ergötzen konnte! Solche Gedanken erweckt dieses Denkmal, und erwecken alle Denkmale für Künstler, deren Werke Reiz und Wirkungskraft auf die Folgezeit verloren haben.

Andere Zeiten, andere Ansichten, andere Interessen. Warum bekümmern wir uns mehr um die, die da kommen werden und die wir nicht kennen, als um unsere gegenwärtigen? Wir schieben unsere Grössen mit so bedeutenden Anstrengungen in die Nachwelt hinein, da wir doch aus Erfahrung wissen können, dass viele solcher Grössen gar keine für die Nachwelt seiu werden! Und zudem haben wir ein viel umfassenderes und sicheres Erinnerungsmittel, — den Druck. Seit dieser erfunden, gehen die Thaten und Namen der grossen Männer dem Gedächtnisse nicht verloren. Die Geschichte versieht das Erinnerungsamt vollständig. Das Buch läuft durch die ganze Welt, in alle Städte, Dörfer, Häuser. Die Statue dagegen kann nicht von ihrer Scholle weg.

III.

Die Bewohner der Geburtsstadt des Todten ehren sich durch das Denkmal, indem es den Gedanken ausdrückt: Siehe, Welt! ein solcher Mann wurde in unserer Stadt geboren! aus unserer Voreltern Mitte ging dieser grosse Mann hervor!

Aber wie viel Beschämendes für den Menschenverstand und das Menschenthun liegt auch in diesem Gedanken!

Zuerst die Einbildung auf fremdes Verdienst. Werde ich gross, wenn es Einer neben mir ist oder war? Müssen wir vor jedem Frankfurter oder Weimaraner den Hut abziehen, weil *Goethe* in jener Stadt geboren, in dieser gewohnt hat? Ist dieses Brüsten auf ein Verdienst, wobei wir selbst gar keines haben, etwas Anderes, als der Stolz des Adeligen auf seine Ahnen?

In dieser Beziehung ist obige Antwort komisch. Blicken wir aber auf das, was die Zeitgenossen eines grossen Mannes in der Regel gethan, so wird die Sache ernsthaft.

Achteten, liebten, verehrten, belohnten sie ihren grossen Mitbürger? An der Stelle zu Genf, wo jetzt *Rousseau's* Statue steht, wurde sein Emil von Henkers Hand verbrannt.

Sollen wir alle Fälle aufsuchen und herzählen, aus denen die Erfahrung ruft: in seinem Vaterlande gilt der Prophet *nichts*?

Stellt euch mit *Mozart's* Biographie in der Hand vor *Mozart's* Statue in Salzburg, und fragt: was that diese Stadt für ihn so lange er lebte? Lest, wie der Erzbischof dem grössten musikalischen Genie seines Jahrhunderts zwölf Gulden jährlichen Gehalt aussetzte. Wie er ihn in Wien am Bediententische speisen liess, mit Esel, Schurke, Taugenichts, und anderen solchen Redensarten traktirte. Lest, wie *alle* Bewohner Salzburgs an den beiden Kindern des alten *Mozart*, diesen sichtbarlich in ihre Mitte gesetzten Wundern, mit der stupidesten Gleichgiltigkeit vorübergingen!

Und diese Stadt sollte sich etwas einbilden dürfen darauf, dass *Mozart* in ihr geboren? Wenn sie sich auf den *einen* grossen Mann etwas einbilden will, muss sie sich nicht schämen dann über alle die kleinen Seelen, die zu gleicher Zeit dort mit jenem gelebt? Oder fällt den Nachkommen nur die Ehre ihrer Voreltern zu und nicht auch deren Schande? Ha! wenn die Statue eine Ehrensäule ist dem Salzburger *Mozart*, so ist sie auch eine *Schandsäule* dem damaligen Erzbischof und der ganzen damaligen Einwohnerschaft.

Weit entfernt, dass diese Statue ausdrückt: Seht, ein solcher Mann wurde in unserer Mitte geboren! schreit sie vielmehr zürnend in die ganze Welt hinaus: Seht, so geht es den meisten Genien in ihrer Vaterstadt. Während ihres Lebens bekümmert man sich nicht um sie, bespöttelt, verachtet, hasst, verfolgt man sie oft gar, und lässt in Noth und Elend sie verkümmern. Keinen Groschen gaben die Mitbürger ihnen im Leben zur Unterstützung ihres Strebens. Wenn sie aber ausgerungen und nichts mehr bedürfen, betteln sie Tausende zusammen für einen Stein auf ihr Grab!

Victor Hugo sagt von *Mirabeau*: „Nach diesem Allen war also bis zum 1. April 1791 *Mirabeau* nach *Amby* und *Lautrec* ein Lump, nach *Lapoule* ein übermässiger Thor, nach *Guillemy* ein Bösewicht und Meuchelmörder, nach verschiedenen Journalen ein Narr, ein mittelmässiger Mensch, ein Redner zweiter Ordnung, nach *Rivarol* ein monströser Schwätzer, nach *Pelletier*, der öfter ausgezischt, ausgepfiffen und verhöhnt wurde, als applaudirt. *Lambese* schlägt für ihn die Galeere, *Marat* den Galgen vor.“ — „Er stirbt den 2. April und am 3. wird für ihn das Pantheon ersonnen.“

„*Grosse Männer, wollt ihr morgen schon Recht haben, so sterbt heute.*“

Ist nun unsere Zeit besser? begeht sie solche Thorheiten nicht mehr? Missachtet sie keinen bedeutenden Mann mehr bei seinen Lebzeiten, und erhebt ihn in den Himmel nach seinem Tode? Lässt sie keinen mehr erst

Digitized by Google

verkümmern in Noth und Sorge und setzt ihm dann ein Denkmal? Versagt sie keinem Lebenden mehr die hundert rettenden Thaler und gibt Tausende hin für den Todten?

„Grosse Männer, wollt ihr morgen schon Recht haben, so sterbt heute.“

Das wird der Menschheit zugerufen, beinah so lange als sie besteht, und bis heute noch hat es nichts geholfen! Bis heute noch macht sie sich derselben Schwäche schuldig! Fast scheint es, als könne wohl der einzelne Mensch, niemals aber die Menschheit sich gewisser Fehler und Schwächen entledigen!

IV.

Die Stadt wird geschmückt durch ein plastisches Kunstwerk.

Man schicke den Kunstkenner herum in allen Landen, und lasse herunennen von ihm die Bildsäulen von Künstlern aus der modernen Welt, welche plastische Kunstwerke sind! Wo sollte auch ein solches herkommen bei unplastischer Aufgabe? Will der Künstler naturwahr sein, der kleine hässliche *Mozart* mit Zopf und Perrücke ist eine herrliche Aufgabe! Will er idealisiren, so entsteht eine Lüge, und der einzige Reiz für die Nachwelt, der einer ist, der, zu wissen, wie ein berühmter Mann wirklich ausgesehen, gekleidet gewesen, geht verloren. Wer möchte *Napoleon* anders sehen, als mit dem kleinen Hut und grauen Rock, wie er in hundert Schlachten dahingeritten und durch tausend Geschichtswerke in alle Ewigkeit hinreiten wird? Und dafür sollte Lorbeerkranz und Toga Ersatz bieten?!

V.

Man unterstützt Bildhauer u. s. w. und fördert die plastische Kunst durch solche Denkmale.

Das Letztere ist nicht wahr, wie wir eben gesehen, denn man fördert eine Kunst nicht durch unkünstlerische Aufgaben. Den Künstlern gibt man allerdings Gelegenheit, Geld zu verdienen, aber eben auf Kosten der Kunst. Will man Geldsummen zu diesem Zwecke sammeln, schön und edel! aber dann gehe man dem Künstler auch die rechten, kunstwürdigen Aufgaben, an denen er Pracht und Schönheit der Menschengestalt, und Erhabenheit und Grösse menschlichen Thuns und Leidens ausprägen kann. Die steinernen oder erzenen Portraits mit ihrem antikmodernen Mischmasch sind wahrhaftig nicht geeignet, die plastische Kunst zu fördern und zu verherrlichen.

VI.

Denkmale werden gesetzt, um den Nacheifer der kommenden Geschlechter zu reizen, zu entzünden und zu unterhalten. Der Gedanke: so werden grosse Männer nach ihrem Tode noch geehrt, weckt das Bestreben, ihnen gleich zu werden und nach denselben Ehren zu streben.

Wir wissen, dass Ehre nach dem Tode ein Phantom ist, weil der Todte keine Ehre mehr empfinden kann. Aber *das* schlägt den obigen Satz nicht, denn auf der Jagd nach Phantomen vollbringen die Menschen wirklich zuweilen Grosses. In allen Fällen aber, wo die grossen Wirkungen auch ohne das Phantom kommen, ist dieses jedenfalls überflüssig. Wollte man also grossen Componisten gesetzte Denkmale in Bezug auf obige Antwort rechtfertigen, so müsste bewiesen werden, dass ohne Denkmale keine grossen Componisten erscheinen könnten, dass z. B. *Gluck*, *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven* u. s. w. durch den Anblick von Statuen hervorgerufen, entzündet, geschaffen worden!

Angenommen aber einmal, Statuen weckten und entzündeten Kunsttalente, so müsste man die Denkmalsetzer dringlichst bitten, mit ihrer Arbeit einzuhalten.

Denn *die* Thatsache wird wohl Niemand leugnen wollen, dass es in unserer Zeit wenigstens viele angezeichnete Kunstanlagen gibt, *die aus Mangel an pecuniären Mitteln* zu gar keiner oder nur unvollkommener Ausbildung gelangen können.

Anstatt diese Armen nun zu laben durch Unterstützung, geht man kalt an ihnen vorüber, und trägt sein Geld hin zu Denkmalen, die — noch mehr Lechzende erwecken sollen?!

Warum — darf man wohl fragen — thun die Menschen das Gute lieber zu spät als zu rechter Zeit? dem Fernen lieber als dem Nächsten? und lieber dem Todten als dem Lebenden?!

Aber — wird man gegenfragen — soll man sich denn gar nicht um die ausgezeichneten und verdienten Menschen der Vergangenheit bekümmern? sich ihrer nicht mit Liebe und Verehrung erinnern? sie nicht rühmen, ehren, preisen? Diese Gefühle sind von dem Schöpfer so tief in die Menschenbrust gepflanzt, dass sie die allgem. musikal. Zeitung schwerlich daraus vertreiben wird.

Hierauf ist zu erwidern: die Gefühle der Liebe und Verehrung für Verstorbene, das Bedürfniss, uns ihrer zu erinnern, hat Gott wohl in unsere Brust gelegt, aber gewiss nicht, um die Lebenden darüber zu vergessen und zu vernachlässigen; gewiss hat er nicht gewollt, dass wir diese Liebe und Verehrung durch unzweckmässige Thaten ausdrücken. Unzweckmässig aber ist es, wenn wir grosse Summen den bedürftigen Lebenden versagen, um sie Todten zu spenden, die sie nicht brauchen und nicht verlangen;

Frankfurt gehört die Ehre, hinsichtlich der Musik eine schöne Ausnahme gemacht und einen besseren Gedanken gefasst zu haben. Anstatt *Mozart* ein steinernes oder erzenes Denkmal zu setzen, hat es eine Stiftung für lebende und strebende Jünger der Tonkunst gemacht seit vielen Jahren, und bis jetzt wirklich schon — einen Zögling unterstützt.

Wenn das freilich *so* fortgeht, so geht es langsam fort, und *diese* Art von Mozartstiftung trägt mit grosser Noth, Mühe und Zeitaufwand — einen Tropfen in's Meer.

Wäre es nicht möglich, den schönen Gedanken zweckmässiger ausführen?

Hier ein Vorschlag zu einer Mozartstiftung in anderer Form.

In Frankfurt allein kommen, alle dortigen Musikvereine zusammengerechnet, gewiss mehr als 800 Mitglieder, 800 Freunde der Tonkunst heraus. Nun denke man, diese Achthundert erklärten sich als Mitglieder einer Mo-

Digitized by Google

zartstiftung in der Art, dass jedes jährlich — einen Thaler zahlte, vierteljährlich 7½ Neugrosehen!

So könnte Frankfurt *allein* und gleich *zwei* bedürftigen Talenten ein sorgenfreies Studium gewähren.

Thäten aber Aehnliches *alle* Städte von einigem Umfang in Deutschland, — es wimmelt ja darin von Musikvereinen aller Art —, so könnten gleich *hunderte* von Talenten unterstützt werden, denn hunderte von Städten in Deutschland gibt es, die 3 — 400 Musikliebhaber in sich bergen.

Jeder Verein unterstützte znnächst sein Stadttalent, und griffe erst, wenn da keines zu finden, in die Fremde und Ferne.

Wenn Jeder, dem eine vierteljährige Ausgabe von 7½ Neugrosehen keine andere Anstrengung als einen Griff in die Börse kostet, sich zu einer solchen Gabe verstehen wollte, kein einziges armes Musiktalent — denn nicht alle sind ja arm — würde fortan vergebens und traurig nach Ausbildung schmachten. Käme aber unter zehn, zwanzig, ja käme unter hundert mit so geringen Opfern unterstützten Talenten auch nur *eines* zur vollen Kunstblüte, es wäre immer mehr gewonnen, als mit allen Denkmalen für todte Componisten je zu gewinnen ist.

Necrolog.

Dr. *Gottfried Wilhelm Fink*

wurde am 7. März 1783 in dem grossherzoglich weimarischen Städtchen Sulza an der Ilm geboren. Nachdem sein wackerer Vater durch mancherlei Unglücksfälle um sein Vermögen gekommen und darüber vor Gram gestorben war, nahm die Grossmutter den siebenjährigen Knaben mit seinen beiden Brüdern und seiner Mutter in ihr Haus. Diese beiden Frauen, unermüdlich thätig, auf Ehrlichkeit und Tüchtigkeit streng haltend, zogen den Knaben trotz der theueren Zeiten und ohne Hilfe Anderer zu allem Guten glücklich auf. Von unserem *Fink* hatten sie das Meiste gehofft, und eben er sehien nichts lernen zu wollen, so, dass ihn der Lehrer geradezu für dumm erklärte. Aber bald erwachte die Lernlust mächtig in ihm, er holte das Versäumte schnell nach, und ging dann mit Riesensebritten vorwärts. Seine deutschen Aufsätze u. a. wurden von dem Rector *Heiland* so gelobt, dass man auf den Gedanken kam, ihn auf eine höhere Schule zu senden. Auch *Herdern*, welcher als weimarischer Generalsuperintendent eine Schulvisitation zu Sulza abhielt, gefiel ein Aufsatz *Fink's*, welchen er auf Verlangen des Rectors hatte vorlesen müssen, so, dass er ihn besonders belobte, was ihn ganz glücklich machte und auf sein ferneres Streben ermuthigend und erkräftigend einwirkte. Bald wurde er vom Kantor *Gressler*, der Meister im polyphonen Spiele war, auf dem Clavier und der Orgel unterrichtet. Seine ausgezeichnet hohe und volle Sopranstimme, verbunden mit bedeutender Fertigkeit im Treffen, erwarben ihm im 15. Jahre eine Concertistenstelle im Chore der lateinischen Stadtschule zu Naumburg. Dort war es der würdige Rector *Fürstenhaupt*, dem er in den Studien das Meiste zu verdanken hatte. In der Declamation nahm sich seiner der ausgezeichnete Declamator Mag. *Schocher* an.

Mit der Poesie zugleich entwickelte sich bei *Fink* die Liebe zur Composition. Es drängte ihn, den reinen Satz zu studiren. Aus *Türk's* Unterweisung schöpfte er den ersten Unterricht. Was er nicht recht verstand, suchte er sich durch Herumfragen deutlich zu machen. Frühzeitig fing er auch an, allerlei Compositionsversuche zu machen, die glücklich ausfielen.

1804 bezog er die Universität zu Leipzig, um Theologie zu studiren, — bis 1809, wobei er Musik und Diebtkunst mit gleichem Eifer trieb. In diese Zeit und in die nächstfolgenden Jahre fallen seine meisten Liedercompositionen, deren Texte grösstentheils von ihm gedichtet waren. Sie gewannen ihm sehr viele Freunde; häufige Aufforderungen erregten ihn zu den verschiedenartigsten Leistungen, die schönsten Stimmen der Stadt trugen seine Lieder in häuslichen Zirkeln vor, kein Wunder, dass er damals der Liebling Aller war.

Er studirte gern und viel. Geschichte, Philosophie, Rede- und Sprachübungen wurden getrieben, die besten theoretischen Werke vorgenommen, und namentlich alle Musik. Seine erste musikalische Abhandlung über Tact, Tactarten und ihr Characteristisches schrieb er, veranlasst durch *Aug. Apel*, 1808. Sie wurde in demselben Jahre in der Leipz. allgem. musikal. Zeitung gedruckt. Er erfreute sich auch zu jener Zeit, so wie in späterer der Bekanntschaft und des Wohlwollens ausgezeichneter Männer, wovon die aufbewahrte Correspondenz noch jetzt Zeugniss geben kann, womit er aber nie prahlte, wie das überbaupt nie seine Sache war.

Die nächsten Jahre beschäftigte er sich eifrig mit Theologie. Er fing nun auch an zu predigen, wiewohl nicht zu oft, um seiner übrigen Studien willen, und zwar mit ungemeinem Beifall. Kein Wunder! das Werk war ihm heilig, er sprach aus innigster Ueberzeugung; für ein Amt aber hielt er sich damals zu jung und unerfahren. So kam es, dass er das Anhaltungsschreiben einer Dorfgemeinde, die ihn, nachdem sie ihn predigen gehört, dringend zu ihrem Pfarrer zu haben wünschte, ruhig vierzehn Tage in der Tasche herumtrug und ganz zufrieden damit war, als bei endlicher Ueberreichung desselben man ihm mit Bedanern sagte: die Stelle sei vergeben. In späteren Jahren sind ihm noch neun Mal Predigerstellen, und zwar mitunter sehr einträgliche, *angetragen* worden, die er aber jederzeit, aus sehr achtungswerthen Gründen, ausgeschlagen hat. In dem Jahre 1810 erkrankte der reformirte Prediger *Petiskus* und schlug ihn der Gemeinde als Vicar vor; er wurde angenommen, und verwaltete dieses Predigtamt bis 1816 mit ausserordentlichem Glück, wie in Leipzig allgemein bekannt ist. Schon 1814 erriebtete er ein Institut und hat es fünfzehn Jahre in Segen und beinah ohne Hilfslehrer verwaltet. Es sind rechtschaffene, sehr brauchbare und tüchtige Leute daraus hervorgegangen. Er gab es auf aus reiflich erwogenen Gründen. In dieser Zeit der angestrengtesten Thätigkeit hatte er immer Lust und Zeit zu schriftstellerischen Arbeiten in Kunst und Wissenschaft; besonders zu Untersuchungen des Alterthums und des Mit-

Digitized by Google

telalters, deren Ergebnisse zum Theil in grösseren gewichtigen Aufsätzen in der Encyclopädie von *Ersch* und *Gruber* gedruckt sind. Seine Uebertragung römisch-katholischer Kirchengesänge aus dem Lateinischen in's Deutsche, als: Dies irae, Stabat mater, Salve regina, und ein alter Gesang von *Jacoponus:* Cur mundus militat, werden von Kennern mit Recht meisterhaft genannt. Sie befinden sich theils in der allgem. musikal. Zeitung, theils in *Tschirner's* „Magazin für christliche Prediger." — 1827 übernahm er die Redaction der allgem. musikal. Zeitung und führte sie bis 1841. Wie gewissenhaft und ehrenvoll, ist der musikalischen Welt bekannt. — 1842 wurde er Lehrer der höheren Musik an der Universität zu Leipzig, und zwar ohne Besoldung vom Staate; er las meist privatissime. Was ein Mann von so umfassenden Kenntnissen, mit einer so reinen Liebe zur Kunst in diesem Wirkungskreise leisten musste, hat sich schon auf vielfache Weise in seinen verschiedenen musikalisch-pädagogischen Schriften bethätigt. Als Lehrer war er der Biedere und Freundliche wie im gewöhnlichen Leben; mit dem Ausdrucke innerer und äusserer Würde erweckte er in seinen Schülern besonderes Vertrauen. Klarheit und geistige Tiefe, verbunden mit einem reichen Gemüth, waren die starken Träger seines Unterrichts, und wenn er so zu gleicher Zeit bildete, belebte und erwärmte, gehören ihm mit Recht die Liebe und das dankbare Andenken, die seine Schüler unverändert für ihn im Herzen tragen werden.

1814 verheirathete er sich mit *Charlotte Nicolai,* und verlebte mit ihr ein glückliches Jahr. Sie starb, nachdem sie ihm eine Tochter geboren, welche unter der Leitung und Pflege seiner zweiten Frau, *Henriette Nicolai,* einer Schwester der ersten, mit welcher er sich 1816 ehelich verband, zu einer fein gebildeten, liebenswürdigen Jungfrau emporgeblüht ist. Noch vier, von der Natur herrlich ausgestattete Kinder wurden ihm geboren, zwei Söhne und zwei Töchter, welche aber alle dem unerbittlichen Tode unterliegen mussten. Am schmerzhaftesten war ihm der Verlust eines dreizehnjährigen Sohnes, und seiner in der musikalischen Welt rühmlichst bekannten Tochter *Charlotte.*

Seine Bereitwilligkeit, Kunstjüngern mit Rath und That zu dienen, war für seine vielen übrigen Geschäfte fast zu gross, und er hat auf diese Weise einen grossen Theil seiner Zeit, von der er doch leben musste, Anderen gewidmet. Ja, durch seine allzugrosse Guthmüthigkeit, die nach seinem eigenen Bekenntniss oft in Schwäche ausartete, hat er nach und nach einen Theil seines mühsam erworbenen Vermögens verloren, indem er zu helfen glaubte und mit Undank belohnt wurde.

Von seinen musikalischen Compositionen sind seit 1806 ungefähr folgende erschienen: Einige Claviercompositionen mit Violinbegleitung. — Lieder und Balladen in thüringischer Mundart. — Viele mehrstimmige Gesänge, ernsten und komischen Inhalts, die Texte meist von ihm selbst. — Vier Weinlieder. — Die älteren bänslichen Andachten, welche 1810 in drei Heften bei Kühnel erschienen. — Ueber sechs Hefte Volkslieder, 1811 bei Kühnel. — In den Kriegsjahren 1813 bis 1815 mehrere Liederhefte, theils mit, theils ohne seinen Namen, zum Besten der verstümmelten preussischen Krieger. — Mehrere Hefte zu Liedern von *Goethe* und verschiedenen anderen Dichtern. — Musikalischer Hausschatz der Deutschen, eine Sammlung von 1000 Liedern und Gesängen, 1843, bei Mayer und Wigand. — Fünf Terzetten für Sopran, Alt und Bass, 1844, bei Fr. Hofmeister. — Die deutsche Liedertafel, eine Sammlung von hundert vierstimmigen Männergesängen, 1846, im Verlag von G. Mayer. — Mehrere seiner christlichen Lieder wurden in Gesangbücher aufgenommen; von seinen Volksliedern ist Manches anderen Dichtern und Componisten zugeschrieben und meist sehr verstümmelt worden; manche seiner eigenen Melodieen leben fort im Munde des Volks.

Seine theoretischen und geschichtlichen Werke sind: Erste Wanderung der ältesten Tonkunst, als Vorgeschichte der Musik, Essen, bei Bädeker, 1831. — Musikalische Grammatik, 1836, bei Georg Wigand (auch eine zweite Auflage). — Wesen und Geschichte der Oper, 1838, G. Wigand. — Der neumusikalische Lehrjammer, 1842, bei Mayer und Wigand. — System der musikalischen Harmonielehre, 1842, Mayer und Wigand. — Der musikalische Hauslehrer, 1846, Peath, bei Heckenast.

Von seinen übrigen schriftstellerischen Arbeiten sind erschienen: Ein Band Gedichte, 1813. — Ein Band Predigten, die er auf vielfaches Verlangen 1815 selbst herausgab. — Ein Band häusliche Andachten, 1814. — Ein Band Erzählungen. — Das Jahr der Erde und der Mensch, ein allegorisches Gedicht. — Geschichte und Wesenheit der Religionen, 1844, aus Vorlesungen entstanden, die er vor einer Versammlung von gebildeten Männern und Frauen in der Loge Balduin gehalten hatte. — In der *Ersch* und *Gruber*'schen Encyclopädie, in die er seit geraumer Zeit arbeitete, befinden sich eine Menge Aufsätze musikalischen und theoretischen Inhaltes, und viele bedeutende Artikel über wichtige Gegenstände des Mittelalters. — Mehr als zwanzig Jahre hat er sich mit Vorarbeiten zu einer ausführlichen Geschichte der Musik beschäftigt, dieser Plan ist nun, gewiss zum Bedauern Vieler, durch seinen zu frühen Tod vereitelt; aber es befindet sich in seinem Nachlasse das Manuscript eines vollendeten Buches, dessen vollständiger Titel: Handbuch der allgemeinen Geschichte der Tonkunst für Vorlesungen auf Academien, Gymnasien, Seminarien und für alle gebildete Musikfreunde von *G. W. Fink.* Möchte dieses letzte wichtige Werk aus seiner Feder der musikalischen Welt bald übergehen werden!

Von der Universität zu Leipzig ward er zum Doctor phil. honoris causa ernannt. Er war Verdienstmitglied des niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst, Ehrenmitglied der königl. preuss. Academie der Künste zu Berlin, der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, des Pressburger Kirchenmusikvereins, des Musikvereins zu Mannheim und vieler anderen Vereine für Kunst und Wissenschaft, auch ordentliches Mitglied der historisch-theologischen Gesellschaft.

Am 10. Augnst d. J. fuhr er mit seiner Gattin und Tochter nach Halle, wo er sich im Kreise ihm sehr theurer Freunde so heiter, frisch und kräftig zeigte, wie man ihn lange nicht gesehen hatte. In der Nacht nach

Digitized by Google

seiner Zurückkunft ward er plötzlich von der Krankheit befallen, die seinem segensreichen Leben am 27. August ein Ende machte. —

Betrachtet man nach dieser kurzen Skizze nur den Lebensgang des Verstorbenen, so glänzen uns zwar keine wunderbaren Begebenheiten und Thaten entgegen, aber es leuchten Puncte daraus hervor, die einen höchst wohlthuenden Eindruck hervorbringen. Sein Gang durch's Leben war ein fester, geregelter, männlich-würdiger und vielfach nutzenverbreitender. Manche Ehren und Freuden wurden ihm zu Theil, als Anerkennung rühmlicher Thätigkeit, aber auch mit schweren Prüfungen suchte ihn das Schicksal heim; gaben aber jene Anlass, seine Bescheidenheit durch die Art wie er sie hinnahm in's Licht zu setzen, so konnte er an diesen zeigen, wie ein Mann von tiefstem Gefühl die bittersten Seelenschmerzen wenn nicht zu besiegen, doch willenskräftig und würdevoll zu tragen habe. — Nie fand der Hass Eingang in seine edle, milde Brust. Er war Keinem Feind und hat nie einen Feind gehabt. — Sich und seine Familie führte er unmittelbar durch eigene geistige Thatkraft anständig durch das bedürnissreiche Leben, und weder besondere Gunst des Glückes noch Besoldung vom Staate haben ihm hilfreich beigestanden.

Ein Hauptzug an ihm war Anspruchlosigkeit. Er that, was er für Recht hielt, selbst wenn er Vortheile dadurch aufgeben musste, und that es, nicht um damit zu prunken und Aufmerksamkeit zu erregen, sondern allein um seinem Gefühl und seinem Verstande genug zu thun. Kaum hat Jemand erfahren, dass er kein Predigtamt angenommen, weil er nicht auf die symbolischen Bücher schwören wollte. Diese Idee, die jetzt in Vielen lebendig geworden und sich mit Geräusch Luft macht, glühte lange vorher in ihm und führte ihn einen anderen Lebensweg, als der ihm eigentlich bestimmt gewesen. Denn war irgend Einer berufen, durch begeisterte Rednergabe und eigenes leuchtendes Vorbild die Gemeinde zu einem gottgefälligen Wandel anzuregen, so war er es. Wenn er predigte, war die Kirche stets überfüllt, und *neun* Rufe sagen am Besten, was er in dieser Beziehung gewesen. Fällt durch den Umstand, dass er bei solchen Eigenschaften doch eine Predigerstelle anzunehmen sich nicht entschliessen konnte, irgend wohin ein Schatten, auf ihn gewiss nicht! Sein einziger Fehler ist oben schon angedeutet worden: er war zu gefällig, und diese Schwäche auszubeuten, finden sich immer aufmerksame Seelen. Gibt es aber einen verzeihlichen Fehler, so ist es dieser, und ihn hinweg gerechnet, bleibt das Bild eines Mannes im schönsten und würdigsten Sinne übrig. Sein Andenken bleibt Allen, die ihn kannten, ein theures.

Offenes Sendschreiben an Herrn Wieprecht, Generaldirector der preuss. Militärmusik.

(Fortsetzung.)

Ich begnügte mich, auf Ihre lächerlichen Protestationen, welche, in Ermangelung jedes Beweisstückes, ohne allen Grund waren, Folgendes zu antworten: „Ich habe noch keine Brevets; Ihr habt meine Instrumente gehört und gesehen; es war euch darum ein Leichtes, ähnliche zu verfertigen.“ — Sie thaten's aber nicht; und warum nicht? warum verfertigen sie selbst heute noch kein Saxophon, mit dem es sich verhält wie mit jenen, und das sie doch schon in ihrem Currentpreise angeben? — Aus mehr als einem Beweggrunde blieb es bei den blosen Worten.

Als ich bei der Industrieausstellung von 1844 eines Theil meiner Erfindungen und meiner Vervollkommnungen darbot, erschienen diese Leute, die auf die Priorität derselben Anspruch machten, mit leeren Händen vor der Jury.

Seitdem fügte ich neue Entdecknngen den älteren bei, begründete die Superiorität meiner Instrumente durch ein vergleichendes Examen in Gegenwart mehrerer Commissionen und der bedeutendsten Künstler, liess mir Brevets ertheilen, und nahm so meine Maassregeln; dann, ja dann erst suchte man in den Besitz meiner Modelle zu kommen, und machte sie nach; ja, man machte sie nach, denn zehn für einmal hätten diese Leute Zeit gehabt, sich als die Erfinder derselben zu erweisen. Wahrscheinlich geht es mit dem Saxophon eben so, es wird dasselbe auch erfunden werden, wann es einmal in aller Welt Händen ist.

Sie sagen, die Idee meiner Cylinder sei mir durch die Instrumente gekommen, welche ich 1843 in Berlin gesehen, und vergessen, dass ich 1842 in Brüssel meine Brevets hierfür erhalten. Sie sagen, alle im wirklichen Gebrauche vorhandenen Instrumente existirten seit dreissig Jahren; ist aber dies der Fall, so frage ich Sie, in wiefern Sie vorangeschritten, und wie es mit Ihrer Rechtfertigung aussieht, von Ihnen selbst für schlecht anerkannte Instrumente so lang in Verwendung behalten zu haben?

Sie geben vor, die Idee meiner Instrumente habe ebenfalls seit fast dreissig Jahren in Deutschland existirt; aber warum haben Sie denn, im Besitz dieser Entdeckung, nichts zu deren Verwirklichung gethan? Wissen Sie auch wohl, dass es ein Vergehen ist, das Licht also unter dem Scheffel zu halten?

Nach Ihrer Behauptung hätten Sie persönlich über die Reform der Militärmusikchöre dieselben Ansichten gehabt, denen ich in Frankreich den Sieg verliehen; warum sind aber dieselben in Ihrer Armee ohne Anwendung geblieben? Mussten Sie denn warten, bis alle Musikzeitungen sich in's Weite und Breite über mein Memoire herausgelassen, um eine so spasshafte Behauptung auszukramen? — Sie wollen durchaus, dass meine Basclarinette nur knechtische Nachahmung der deutschen Basclarinetten sei, und dass das Batyphon, 1839 oder 1840 in Berlin verfertigt, mir hierzu die Idee geliefert.

Meine Basclarinette hat mit den deutschen keine Aehnlichkeit, weder im Tone noch im Mechanismus, noch in der Form. 1839 spielte ich auf diesem Instrumente in Paris vor den Herren *Savart*, *Dacosta* und Anderen, mit einem Virtuosentalente, welches wenigstens zwei Jahre Studien voraussetzte, was uns in's Jahr 1836 zurückführt und wovon ich überdies schon frühere Proben in Belgien gegeben, hauptsächlich in Solo's bei Hofcon-

Digitized by Google

certen und in denjenigen von Herrn *Fétis* unzählige Male, zudem noch in den Versammlungen der Grande harmonie zu Brüssel, und in der philharmonischen Gesellschaft, wo ich als Basselarinette Solo mitwirkte.

Sie erklären endlich, es sei irgend ein Berührungspunct der Aehnlichkeit zwischen meinen und den deutschen Instrumenten. Um jedoch den Unterschied beider zu erweisen oder vielmehr um die Superiorität der meinigen über die Ihrigen darzuthun, brauchte ich blos die Instrumente, die Sie mir entgegenstellten, der vom Kriegsministerium ernannten Commission *) vorzulegen, und der Erfolg war der Befehl, welcher den Gebrauch meiner Instrumente allen Militärmusikchören Frankreichs vorschreibt.

*) Diese Commission bestand aus folgenden Gliedern:

1) Den Vorsitz hatte: Graf *v. Rumigny*, Generallieutenant, Aide de camp des Königs, ein grosser Musikliebhaber und selbst auch Musiker.
2) Für den musikalischen Theil waren anwesend: *Spontini*, *Auber*, *Halevy*, *Adam*, *Onslow* und *Carafa*, sämmtlich Mitglieder des Instituts.
3) Für den militärischen Theil der Graf *Gudin*, Obrist eines Lancierregiments, ein ausgezeichneter Violinist, Schüler *Baillot's*, der dem Rufe nach das beste Musikchor der Armee in seinem Regiment hat; der Obrist *Riban*, dem es gelang, aus Soldaten einen vortrefflichen Musikchor zu bilden.
4) Für den akustischen und mechanischen Theil: der Baron *Seguier* und der Colonel de génie *Savart*, Berichterstatter des Jury's der Industrieausstellung von 1844, Beide Mitglieder des Instituts.
5) Als Berichterstatter fungirte Herr *Georg Kastner*, ein eben so eminenter Componist als ausgezeichneter Theoretiker.

Der Beifall dieses erlauchten Aussehusses bekräftigte nur um so mehr noch das Urtheil, welches die berühmtesten Componisten, die Instrumentisten aller Art, die Kritiker, die renommirtesten Sachkundigen über meine Instrumente gefällt. Ich könnte in diesem Bezuge die Citate bis in's Unendliche vervielfältigen, werde mich jedoch auf die drei folgenden beschränken, als von Männern herrührend, die durch ihren Namen, ihr Talent, ihre Stellung Autorität machen.

„Herr *Adolph Sax* strebt dahin, das ganze System der Clarinette zum höchst möglichen Grade von Vollkommenheit zu erheben; seine Stellung, sein Talent als Musiker, seine Kenntnisse im Instrumentenbau, beten ihm, mehr als irgend einem Andern, die Mittel dar, diesen Zweck zu erreichen; seine Alto-Clarinette, Bass-Clarinette und Contrabass-Clarinette sind ihrer Behandlung nach nicht weniger glücklich.

Unterzeichnet: *Fétis*, Vater, Director des Conservatoriums zu Brüssel. (Revue et Gazette musicale de Paris, 10. Januar 1841.)"

„Der Blasinstrumentenbau, welcher so zu sagen in einem Zustande der Kindheit verblieben, ist heute auf einem Wege, der zuversichtlicher Weise zu glänzenden Resultaten führen muss. Herr *Ad. Sax* aus Brüssel, dessen Instrumente wir untersucht haben, trug zweifelsohne mächtig zur bevorstehenden Revolution bei; mit scharfem, klarem Geiste, beharrlich, voller Geschick, jederzeit bereit, in ihrer Specialität Arbeiter zu ersetzen, welche seine Plane nicht verstehen oder nicht verwirklichen können; zugleich Calculator, Akustiker und im Nothfall Giesser und Dreher, paart sich bei ihm die Handlung mit dem Gedanken, die Vollführung mit dem Erfinden.

Unterz.: *H. Berlioz.* (Journal des Débats, 12. Juni 1842.)"

„— — erkläre hiermit, dass auf solch eine unwandelbare Weise die Militärmusikchöre Frankreichs diejenigen Oesterreichs, Preussens, Russlands und des ganzen Europa's übertreffen werden, namentlich durch die Adoption und Einführung der Instrumente des Herrn *Ad. Sax*, welche man in besagten Armeen nicht besitzt.

Unterzeichnet: *Spontini*."

Sie spielen hier, mein werther Herr, erlauben Sie mir das Geständniss, eine erbärmliche Rolle. Die Erfindungen Anderer sich anzumaassen und sich mit dem Titel eines Erfinders zu schmücken: beschränkt sich etwa hierauf Ihr ganzer Witz? — Leider haben Sie eine Anstellung, worin Ihnen alles Dieses leicht wird; denn geschieht in Deutschland mit den Instrumenten eine Verbesserung oder Aenderung, welche Sie für gut finden sieh zuzuschreiben, wer wird es wagen, Widerrede zu erheben? Etwa die Instrumentenverferliger? — Nein, Sie könnten dieselben am Absatz hindern und ihre Industrie zu Grunde richten; — oder die Musiker? — Nein, die Einen brächten Sie um ihre Stellung, die Anderen liessen Sie zu keiner gelangen; — oder endlich irgend ein Mann, dessen Ruf und Einfluss als Bürge der Unparteilichkeit und Unabhängigkeit erscheine? — Nein, abermals nein, wie hoch er auch stände, dieser Mann, Ihre Rache erreichte ihn in der Aufführung seiner Werke.

Eben wegen dieser Leichtigkeit, womit Sie sich einen Namen machen konnten, einen Namen, der (ieh führe Ihre eigenen Worte an) einst auf die Nachwelt übergehen soll (eine so verführerische Loekung, dass ieh fürchte, einige Ihrer Zeitgenossen und Nachfolger möchten davon angesteckt werden) — eben wegen dieser Leichtigkeit, sage ieh, haben Sie sieh ungestraft, was Gutes in Ihrem Lande gemacht wird, anmaassen können.

Wie aber konnten Sie nieht begreifen, dass, was ein Leichtes bei Ihnen, ausser der Sphäre Ihres Einflusses nieht mehr thunlich wäre? — Wie dem aneh sei, so benutze ieh die Gelegenheit und sage es Ihnen zum Voraus, dass ich eine nieht geringe Zahl anderer Erfindungen an's Licht bringen werde, deren Plan entworfen ist, und die ich mehreren Personen vorgewiesen, hauptsächlich einige Reformentwürfe für die Symphonie u. a. m. Sind diese künftigen Entwürfe und Erfindungen aneh von Ihnen? — Eilen Sie doeh und sagen Sie mir's!

Ihre Artikel sind zwar, ich will es gerne glauben, das Ergebniss eines patriotiseben Gefühls, das kann aber durchaus nieht als Entschuldigung gelten; der erste Patriotismus eines Ehrenmannes ist der Cultus der Gerechtigkeit und Redlichkeit. Sie aber, ich bin berechtigt es zu sagen, Sie haben sieh gegen die Eine und die Andere vergangen. Vor unserem Zusammensein hatten Sie mich in den Journalen angegriffen, ans Irrthum freilieh, wie ich es bald nachher in Coblenz einsah; hier sagten Sie mir, nach einigen Allgemeinheiten, das Saxophon sei nichts Anderes als die Tuba (welche Sie, im Vorbeigehen, nach Ihrem eigenen Geständnisse, nieht erfunden); man müsste es darum nieht Saxophon, sondern Wieprechtophon nennen. Von vorn herein fiel es mir auf, dass man Instrumenten seinen Namen beilegen wolle, an denen man nichts gemacht, die man nieht einmal keunt; ohne jedoch auf die gemachte Aeusserung zu antworten, bemerkte ich blos, dass das meine, von mir erfundene Instrument von der Tuba verschieden wäre, und dies aus folgenden Gründen:

1) Die Tuba gehöre zur Familie der Trompeten und Posaunen; das Saxophon bilde eine neue Familie.
2) Die Tuba habe einen cylinderförmigen Tubus vom Mundstücke an bis ungefähr zur Hälfte ihrer Totallänge,

Digitized by Google

und den Kegel der zweiten Hälfte bogenförmig bis zum Pavillon; der Tubus des Saxophons habe im Gegentheil eine parabolische Form von dem Mundstücke aus bis zum Pavillon.

3) Das Saxophon sei ungefähr drei Mal breiter in der Mitte des Instruments als die Tuba an selbem Orte, indess die Tuba gegen ihr äusserstes Ende breiter sei als das Saxophon.
4) Die Tuba habe fünf Ventile oder Piston's, das Saxophon zwanzig Schlüssel.
5) Die Tuba werde mit einem Mundstück gespielt, etwas grösser als das des Ophicleïd oder der Posaune, aber von derselben Beschaffenheit; das Saxophon spiele man mit einem schnabelartigen Mundstücke.

Aus allem Diesen erhellt, dass beide Instrumente sich ungefähr gleich sehen, wie eine Oboe oder Clarinette einer Trompete.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Wien. Auf einen schönen Kunstgenuss haben wir uns vergeblich gefreut! Meister *Spohr* war von der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates durch den Präses derselben, den Landgrafen *von Fürstenberg*, eingeladen worden, am 8. und 12. November d. J. in der kaiserl. Reitschule zu Wien die zweimalige Aufführung seines Oratoriums: „Der Fall Babylons" zu dirigiren. Er erklärte sich unter der Voraussetzung dazu bereit, dass es der Gesellschaft gelingen werde, ihm einen dreiwöchentlichen Urlaub auszuwirken. Dieser ist von der k. k. Haus- und Staats-Canzlei durch die österreichische Gesandtschaft zu Cassel nachgesucht, aber — abgeschlagen worden. So theilt auch unsere Stadt das Schicksal mit so mancher anderen, die den grossen Meister bei ähnlichen Gelegenheiten und gleich vergeblich eingeladen.

Feuilleton.

Jouy, Dichter der Vestalin, des Ferdinand Cortez, Wilhelm Tell u. s. w., Mitglied der französischen Academie, ist gestorben.

Sivori, der Doppelgänger *Paganini's*, und *Herz* machen eine Reise nach Amerika, Letzterer in Begleitung einer Anzahl trefflicher Pianoforte's.

Birmingham, im August. Das Musikfest zu Birmingham hat in dem grossen Saale des Rathhauses, welcher auf das Prachtvollste dazu hergerichtet war, Statt gefunden. Die Zahl der Ausführenden belief sich auf 700 Instrumentalisten, 372 Choristen und 28 Solosänger. Unter Letzteren befanden sich die Herren *Mario*, *Friedrich Lablache* und *Staudigl*: die Damen *Grisi*, *Caradori-Allan* und *Bassano*. Den ersten Tag wurde *Haydn's* Schöpfung unter *Moscheles'* Direction aufgeführt; den zweiten *Mendelssohn Bartholdy's* neues Oratorium Elias. Es wurde mit dem grössten Enthusiasmus aufgenommen, der Componist am Ende drei Mal gerufen, und acht Nummern mussten wiederholt werden. Den dritten Tag kam zur Aufführung die A dur-Symphonie von *Beethoven*; die Ouverture zu Faust von *Spohr*; einzelne Stücke aus *Rossini's* Stabat mater, ein Duo für zwei Pianoforte's von *Mendelssohn* und *Moscheles*, ein Violinconcert, ein Concert für zwei Hörner, und eine Symphonie Concertante von *Friedrich Schneider*. Unter den zahlreichen Zuhörern bemerkte man die hohe Noblesse der Umgegend, viele Geistliche, und drei Prälaten der anglikanischen Kirche. Am vierten und letzten Festtage folgte: Messe von *Beethoven* in D moll; Psalm von *Moscheles*; Hymne „Gott, du bist gross," von *Spohr*; italienische Arien, gesungen von den Damen *Grisi*, *Caradori-Allan*, und den Herren *Mario* und *Lablache*. Montag werden die ausgezeichnetsten Musiker und Dilettanten ein Concert zum Besten des grossen Hospitals zu Birmingham geben. — Vielleicht interessirt es manchen Leser, zur Vergleichung deutscher und englischer Zustände zu erfahren, dass bei diesem Musikfeste über 6000 Pfund Sterling ausgegeben, dagegen über 11,000 Pfund eingenommen, und 5000 Pfund als Ueberschuss an die Armen abgegeben worden sind.

In München ist eine neue Oper „Lureley" von *Ignaz Lachner*, einem jüngeren Bruder von *Franz Lachner*, durchgefallen.

Marschner ist bei der Aufführung seines Hans Heiling in Wien *neun* Mal gerufen worden. Auch in Hamburg hat die Oper sehr gefallen.

Eine neue Oper von *Reissiger* „Der Schiffbruch der Medusa" wird mit steigendem Beifalle in Dresden aufgeführt.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Das durch den norddeutschen Musikverein gekrönte, von

Sponholtz *componirte* **Preistied**

hat allgemeine Sensation bei Künstlern und Laien erregt, und ist jetzt in folgenden Ausgaben zu haben:

Für Sopran oder Tenor mit Piano ⅔ Thlr., für Alt oder Bariton ⅔ Thlr., mit Guitarrebegleitung ⅓ Thlr.

Für Pianoforte übertragen von *Kullak* ⅓ Thlr.

Für Violine und Piano bearbeitet von *Léon de St. Lubin* ⅓ Thlr.

Von *Sponholtz* sind ferner erschienen:

Liebesblüthen, Sechs Lieder für Sopran und Alt. à ⅓ bis ⅔ Thlr.

Der Bandit, Ballade für Bass. ⅓ Thlr.

Sämmtlich vorräthig in allen Musikalienhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

In **J. Treichlinger's** Kunst- und Industrie-Comptoir in Pesth erscheint am 1. October 1846 mit Eigenthumsrecht:

Souvenir de Pesth.

Airs hongrois

variés

pour le Piano

par

S. Thalberg.

Op. 63.

Prix 1 Fl. Conv.-M. = 20 Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten September. **Nr. 39.** 1846.

Inhalt: Briefe aus Fernwinkel; an die Redaction der allgem. musikal. Zeitung. — Offenes Sendschreiben an Herrn Wieprecht, Generaldirector der preuss. Militärmusik. (Fortsetzung.) — *Nachricht:* Aus Wien. — *Miscellen.* — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Briefe aus Fernwinkel; an die Redaction der allgem. musikal. Zeitung.

(Fortsetzung aus Nr. 33.)

Vierter Brief.

Neulich wurde der Postillon von Lonjumeau auf unserer Bühne gegeben. Beim Nachhausegehen schimpfte mein Nachbar, der Seifensieder *Haderer* grausamlich darüber. Ein Scharke, Wollüstling und Schlager werde am Ende ein reicher und angesehener Mann. Das Theater könne am Meisten auf die Moral wirken, und solle es, und es sei eine Schande, Stücke zu geben, in welchen der reine Mann erröthen müsse, wie viel mehr die reine Jungfrau. Wenn der Priester auf der Kanzel, oder der Lehrer *eine* Phrase vorbrächten, wie sie die neueren französischen Opern dutzendweise in das Publicum schleuderten, so würden jene wenigstens abgesetzt. Wenn ein Gast in anständiger Gesellschaft eine derartige Aeusserung thäte, so würde ihm augenblicklich die Thür gewiesen. Auf der Bühne dulde man das Alles. Aber, fuhr er mich wüthend an, ich bitte Sie, sagen Sie mir doch, warum? Wird eine überall als gemein geltende und verpönte Zote nobel und erlaubt nur auf der Bühne? Was würde man zu folgendem Gesetze sagen: seinen Nebenmenschen Gift beizubringen, ist bei Todesstrafe untersagt; ausgenommen sind Markttage von 11 bis 12 Uhr?

Ich musste lächeln über den eifrigen Moralisten, und es war eine leichte Aufgabe, seinen Wahn in's Nichts zu jagen.

Ich fing nämlich so an.

Ein Kind, mein lieber Nachbar Seifensiedermeister, ein Kind sieht ein, und folglich auch Sie, dass hinter jedem Dinge, hinter jeder Erscheinung auf unserer Erde nur *eine* richtige Idee liegen könne, denn Gott, die höchste Intelligenz, von der Alles ausgeht, kann keine Erscheinung nach zwei oder drei verschiedenen, sich widersprechenden Absichten geschaffen haben. Diese hinter jeder Erscheinung alleinige und einzig richtige Idee erkennen aber wenige auserwählte Geister, die meisten Menschen dagegen sehen sehr viele, widersprechende und falsche. So auch ist Ihre Idee von der Bühne eine total falsche. Passen Sie auf.

Ist die Erde vollkommen oder unvollkommen? Sie werden mir zugeben, dass sie unvollkommen sei. Nun ist aber Gott allmächtig. Es kann ihn daher bei Verfertigung derselben Niemand gezwungen haben, sie anders zu machen, als er gewollt, und da sie unvollkommen ist, hat er sie unvollkommen haben wollen. Wäre die Bühne *das*, was Sie von ihr verlangen, so wäre sie vollkommen, mithin dem Grundgedanken Gottes zuwider.

Ich weiss wohl, dass es Thoren gibt, welche meinen, das Unvollkommene sei auf unsere Erde zwar geworfen, aber keineswegs um es zu unterstützen, zu erhalten und zu steigern, sondern dass wir im Gegentheil durch tüchtigen Kampf mit demselben, durch immerwährende Versuche es zu besiegen die Kräfte unseres Geistes schärfen, unsere Moral reinigen und verbessern und uns dadurch eines künftigen höheren Seins fähig und würdig machen sollen. Aber es ist nicht wahr, wie ich Ihnen in Bezug auf die Bühne gleich darthun werde.

Moralische Stücke sollten die Sitten verbessern? Thorheiten und Schwächen könnten durch lächerliche, Laster und Verbrechen durch abschreckende Bühnenbilder aus den davon besessenen Zuschauern vertrieben werden? O über den kindischen Wahn!

Wer geht in's Theater? Irgend Einer etwa, der *sich* für einen Schwächling, oder Thoren, oder Lasterhaften, oder Verbrecher hielte? Den möchte ich kennen, der solche Dinge auf der Bühne für sich dargestellt betrachtete! der bei irgend einem Stücke scham- oder reuevoll an *seine* Brust schlüge, der in dem Bühnenspiegel je *sein* Bild erblickte!

Jeder Einzelne hält *sich* für eine *Ausnahme*. Das ist köstlich, ruft er bei dem bis auf's Jota getroffenen Bühnennarren aus! Aber noch nie wird einer hinzugesetzt haben: Leider habe ich selbst zu diesem Bilde gesessen; der Narr, oder Schwächling, oder Lasterhafte, oder Verbrecher bin ich ja selbst! Jeder Einzelne hält sich für eine Ausnahme, und folglich findet sich unter Allen kein Einziger abconterfeit. Ein moralisches Stück ist daher ein Schuss in's Publicum, der niemals trifft. Ganz anders ist es mit unmoralischen Stücken, die treffen, die wirken.

Wenn Laster, Schlechtigkeiten komisch, leicht, als Scherze oder gar liebenswürdig dargestellt werden, ja, dann gibt der Zuschauer wohl heimlich zu, solche leichte unschuldige Schwächen habe auch er zuweilen; nun freilich der beste Mensch, und das ist jeder Zuhörer ausserdem, sei ja nicht vollkommen. Ein ungetreuer Ehemann, hinter dessen Schliche die Frau kommt, die ihm dafür den Text liest, dann vergibt, und bei dessen Treiben sich das ganze Publicum amusirt, ein solcher zu

Digitized by Google

sein, fürchtet und schämt sich kein Zuhörer. Ein solches Stück *entschuldigt* ja die *kleine* Schwäche. Wo aber die entsetzlichen Folgen geschildert werden, die Untreue nach sich ziehen kann, wo ein liebendes Wesen dadurch in den Tod gestürzt wird, o, ein solcher Ehemann sitzt im ganzen Publicum nicht, eine solche Untreue *beschuldigt*, und wer wird sich im Theater einer Schlechtigkeit beschuldigen lassen! Sitzen auch ungetreue Ehemänner vor der Bühne, ihre Frauen leben ja.

Kurz, unmoralische Handlungen, denen die Strafe nachfolgt, gehen keinen Zuschauer etwas an; unmoralische Handlungen, die gemildert, leicht, scherzhaft behandelt, und zuletzt verziehen werden, die schrecken nicht ab, die reizen eher zur Nachahmung, und mit solchen macht der Zuschauer wohl nähere Bekanntschaft. Dadurch wird die Unmoralität befördert; Unmoralität befördern, trägt zur Erhaltung der Unvollkommenheit der Erde bei. Unvollkommenheit auf der Erde ist Zweck derselben, folglich sind die Dichter und Künstler, welche unmoralische Stücke schaffen und darstellen, die rechten, die ihren wahren Beruf erkennen, und Ihr Schimpfen, mein lieber Herr Nachbar *Haderer*, ist nicht zu rechtfertigen.

Hier waren wir bei meiner Hausthür angekommen, und der Herr Seifensieder verliess mich, ohne ein Wort zu erwidern, so total geschlagen war er durch meine Beweise.

Ich bin u. s. w.

(Wird fortgesetzt.)

Offenes Sendschreiben an Herrn Wieprecht, Generaldirector der preuss. Militärmusik.

(Fortsetzung.)

Meine Beschreibung spannte, wie Sie sich ausdrückten, im höchsten Grade Ihre Neugierde. Um mein Saxophon zu sehen, waren Sie selbst willens, eine Reise nach Paris zu unternehmen.

Musste ich nicht, ich frage Sie, aus diesem Allen vermuthen, Ihre Handlungsweise wäre mehr Irrthum als Unredlichkeit? — In diesem Augenblick fragte mich Herr *Liszt*, einer der Zeugen jener Scene, ob ich nicht irgend ein Instrument mit nach Coblenz gebracht, das ich Ihnen zeigen könnte; ich bejahete, dass ich mehrere mitgenommen, unter anderen auch eine Bassclarinette, welche ich sodann aus meinem Hôtel holen liess.

Bei dem Worte Bassclarinette äusserten Sie vorschnell, dass Sie dies kennten! Als jedoch das Instrument gekommen war, hatte ich die Ehre es Ihnen in die Hände zu geben. Die Weise aber, wie Sie es untersuchten, und endlich auch versuchten ihm einige Töne zu entlocken, brachte die Anwesenden zum Lächeln. Mit Ihrem gewagten Unternehmen aber jagten Sie Herrn *J. Janin* in die Flucht.

Da nun Ihr Irrthum, die Sache zu kennen, Jedermann augenscheinlich oder vielmehr böhar geworden, machte ich mir ein Vergnügen daraus, auf dem Instrumente zu spielen und zwar also dass ich selbst Ihren Beifall erbielt, Herr Generaldirector. Sie geruhten mich mit den schmeichelhaftesten Lobeserhebungen zu überhäufen wegen der Richtigkeit, der Schönheit und des Umfanges meines Instrumentes und wegen der Art und Weise wie ich es zu behandeln wusste.

Nach Ihrem eigenen Geständnisse war es eine dergestalt bewunderswerthe Vervollkommnung, wie nie Etwas so Schönes in dieser Art gemacht worden; kurz Sie gingen so weit, mich um den Preis meiner Bassclarinette zu fragen, da Sie, Ihrer Versicherung nach, im Sinne hatten, es in Ihren Militärmusikchören einzuführen.

Schreiten wir nun zum Saxhorn in B über, welches ich Ihnen immer auf Herrn *Liszt's* Begehren vorwies. — Unter allen meinen Instrumenten habe ich vielleicht an diesem die wenigsten Verbesserungen angebracht; es ist auch das einzige, welchem Sie so keck waren eines der Ihrigen entgegenzustellen. Dieser Versuch wurde übrigens nicht mit Erfolg gekrönt; denn während mein Instrument, das Sie zum ersten Male spielten, unter Ihren Händen eben so richtige als schöne und ungezwungene Töne hören liess, konnte es dem Ihren, an das Sie lange gewöhnt, nicht gelingen, auch nur eine einzige richtige Note erträglichen Tones hören zu lassen.

Sie reichten daher auch Ihr Instrument Herrn *Arban*, einem französischen Künstler, nachdem Sie gesehen hatten, mit welcher Kunstgewandtheit er mein Saxhorn handhabte und dessen vielfaches Vermögen entwickelte (ein Erfolg, an den Sie nicht im Mindesten dachten) — wohl in der Hoffnung, sein Talent würde einigermassen die Vorzüge Ihres Instrumentes geltend machen. Kaum jedoch hatte Herr *Arban* es versucht, als er es mit der Bemerkung auf die Seite legte: „es sei noch schlechter als die Berliner Instrumente, die er zu Paris gesehen.“ Er wäre vielleicht in seinen Aeusserungen noch weiter gegangen, wir Beide aber, Herr *Liszt* und ich, baten ihn leise, Sie zu schonen.

Das Saxhorn in B ist, wie ich so eben sagte, eines derjenigen, welche am Wenigsten vom deutschen Modell abweichen, und dennoch unterliess ich nicht, Ihnen zu beweisen, das zwischen beiden noch beträchtliche Differenzen seien:

1) Der Durchmesser des Tubus gegen das Mundstück wäre in meinem kleiner als in dem anderen.
2) Der Durchmeser des Tubus gegen die Mitte der Länge des Instrumentes wäre bei meinem im Gegentheil grösser.
3) Einige Zoll vom Pavillon würde meines wieder schmäler.
4) Mein Pavillon wäre endlich viel breiter.

Ich bob sonach die Superiorität des Cylindersystems gehörig hervor; mein Instrument hat nämlich die Tuben also angebracht, dass, wenn die Cylinder ruhen, das Innere in Allem dasselbe ist, wie bei einem einfachen Instrumente; wenn im Gegentheil die Cylinder im Spiele sind, das Innere nur gerundete Linien bietet, gerade wie wenn man sich darauf beschränkte, blos einen Stimmbogen anzubringen, was dem Klange seine volle Reinheit erhält; während mit dem System Ihrer Instrumente das Innere immer Winkel bietet, ein Uebelstand, der im Spiele nur noch verschlimmert.

All' eins, erwiderten Sie, das Instrument sollte *Wieprechtophon* heissen, denn hätten Sie nicht diejenigen in

Digitized by Google

Berlin gesehen, so wären die Ihrigen auch nicht verfertigt worden.

Ich bemerkte Ihnen, dass nach Ihrer Bestimmung selbst Sie persönlich den fraglichen Instrumenten nichts beigefügt, selbst nicht ein Schräuheben; dass dieselben, wenn sie auch in Berlin gemacht wären, nicht von Ihnen seien, und Sie demnach keinen Anspruch darauf machen könnten, dieselben mit Ihrem Namen zu benennen, selbst wenn ich eben so wenig ein Recht dazu gehabt hätte.

Das stürmende Beifallsgeklatsche, das übertriebenste Lob selbst dauerte indessen fort. Sie hegten den Wunsch, ich möchte mich bei Ihren Musikern hören lassen, um ihnen zu zeigen, wie man überhaupt Instrumente spielen solle; Sie ergriffen meine Hände, Sie betheuerten, es wäre unmöglich, es in Deutschland eben so gut zu machen; dass man selbst nicht die leiseste Ahnung dessen hätte, was ein Instrumentenverfertiger sein könnte; dass die deutschen Instrumentenmacher nie im Stande wären, sich in einen Wettstreit mit mir einzulassen — Alles in Gegenwart der achtbarsten Zeugen, wie Herr *Liszt*, *Fiorentino*, Dr. *Becher* aus Wien, und *Lefevre* aus Cöln. Auch Herr *J. Janin* wäre ohne Zweifel da gewesen, hätte Ihr unglücklicher Versuch mit der Basclarinette ihn nicht schon längst fortgetrieben.

Nach dieser denkwürdigen Sitzung begleiteten Sie mich mit Ihrem Musikchef in mein Hôtel, um einige andere Instrumente zu hören. Hier spendeten Sie neuen Beifall, hauptsächlich als Sie meiner Sopranclarinette und meines Tenorsaxhorns ansichtig geworden.

Sie baten uns sonach, Herrn *Arban* und mich, der Probe der Militärmusik des Chefs beizuwohnen, der mit ihnen war, damit meine Instrumente seinen Künstlern gezeigt und vor ihnen gespielt würden, was auch nach Ihrem Wunsche durch Herrn *Arban* und mich geschah. Diesmal war an Beifall nun ein wahrer Rausch, der Enthusiasmus aller Ihrer Musiker ging in eine Art von Raserei über. Sie selbst gaben sich die Mühe, den Musikern die Vortrefflichkeit meiner Instrumente auseinanderzusetzen; Sie regten dieselben an, uns aufmerksam zuzuhören, damit sie's einsähen, wie man Instrumente behandeln müsste, Sie riethen ihnen eifrig an, meine neuen Clarinetten einzuführen.

Ich bestand nun darauf, dass der Widerruf Ihres ersten Artikels unverzüglich in der Berliner Musikzeitung erschiene; Herr *Liszt* bemerkte mir, dass nach dem Vorgefallenen es nicht anders sein könnte, und dass ein Zweifel meinerseits für Sie beleidigend wäre. Nicht nur versprachen Sie jeden wünschenswerthen Widerruf, die letzten Erklärungen, die ich Ihnen gab, die letzten Verbesserungen, die ich Ihnen so eben vorgewiesen, brachen Ihr Vorhaben, nach Paris zu reisen, um meine Erfindungen näher zu untersuchen, selbst zum Entschlusse. Denken Sie ein wenig nach, Sie werden Sich erinnern, dass, um diesen Entschluss ausführen zu können, Sie mich baten, Ihre Nachfrage um Urlaub bei dem Grafen v. *Redern*, dem Intendanten der Musik und der Theater Preussens, dem wärmsten Beschützer der Künste, zu *unterstützen*, welcher Urlaub Ihnen auch bewilligt wurde nebst einer ziemlich runden Summe für die Reisekosten, und dass um so mehr, als Ihre Vorgesetzten längst schon gewünscht und in Sie gedrungen waren (wie ich davon die bestimmte Ueberzeugung erhalten habe), sich nach Paris zu begeben, um meine Instrumente und mein Organisationssystem zu hören und zu sehen. Seitdem ist nun bald ein Jahr verflossen und Sie erscheinen nicht; statt den Weg nach Paris zu nehmen, haben Sie den nach Berlin genommen nach unserem Zusammensein in Coblenz, und es ist nicht schwer, die Ursache dieses Kehrum zu errathen. Sie hatten genug gesehen und hielten die Reise nach Paris nicht mehr für nöthig.

Die Furcht allein also hielt Sie ab. Sie wollten lieber die Erfindungen, von denen ich Ihnen gesprochen, bei mir nicht kennen lernen, um freies Spiel zu haben. Wie soll ich aber diese Handlungsweise nennen, welche seitdem neue Angriffe auf mich thut, statt das Uebel, welches Sie mir möglicher Weise zugefügt, wieder gut zu machen, und dies unerachtet der förmlichsten Zusage?

(Beschluss folgt.)

Nachricht.

Wien, den 23. August 1846. Wir erfreuen uns heuer eines sehr fruchtbaren Jahres, einer reichlichen Ernte; dieses will ich hier nicht nur von Korn, Trauben und Kartoffeln gesagt haben, sondern es gilt auch von der geistigen Productivität unserer musikalischen Mirakelpflanzen; ja nicht nur Trier und Aachen haben ihren wundertätigen Reliquienkram, auch wir erfreuen uns eines derartigen, ohschon etwas weniger gesuchten Artikels, dies ist der ewig junge, nie rastende, stets lebendige Geist, der heilige Adelsbrief des Talentes, von der Natur ohne Pergament und Wachssiegel in den vier Kammern des Menschengehirns niedergelegt. — Als solche Geisteswunder besitzen wir in unserer Mitte zwei jugendliche Componisten, nämlich *Julius Benoni* und *Constanze Geiger*. Von *Benoni*, einem eilfjährigen Knaben, welcher der Leitung unseres tüchtigen musikalischen Theoretikers Herrn *Simon Sechter* anvertraut wurde, hörten wir noch zu Ende des vorigen Monats in der Kirche am Peter eine Messe aufführen, welche alle anwesenden Kunstfreunde wegen ihrer Regelrichtigkeit und Schönheit der Form entzückte; von *Constanze Geiger* aber, der achtjährigen Compositrice, ward am 2. d. M. in der Hofcapelle ein Offertorium produzirt, welches durch seine einfache und kindlich-zarte Haltung das Ohr des Zuhörers gewiss leichter besticht, als manches neue Kirchentonwerk im hombastischen Style geschrieben. Bei dieser Gelegenheit muss ich noch eine dritte musikalische Rarität erwähnen, deren sich unsere Stadt in der Componistin Fräul. *Ninna Stollewerk* erfreut, von welcher erst jüngst eine neue Messe in F dur in der Franziskanerkirche aufgeführt wurde, welches Werk zwar durchaus nicht von allen Schwächen und Mängeln, die gewöhnlich den modernen Productionen im Gebiete der Kirchenmusik anklehen, freizusprechen ist, das aber doch einen vollen Beweis für die Begabung der Tonsetzerin abgibt und das

Digitized by Google

schon wegen der Sonderlichkeit der Feder, die damit in der Oeffentlichkeit auftrat, vieles Interesse erweckte.

Doch wenden wir uns von der Musica sacra hinweg zur profanen Musik, und um diesen Sprung als einen wahren Saltus mortalis zu wagen, wollen wir auf ein sehr profanes Thema hinlenken, es betrifft nämlich Herrn *Conrad Löffler* aus Berlin, derzeit in Wien. Dieser Herr nämlich, welcher durch sein doppelzüngiges Glaubensbekenntniss über *Hector Berlios* zum musikalischen Renegaten geworden, welcher in der *Edgar Manafeld*'schen *(Hugh Pierson*'schen) Angelegenheit gegen Dr. *A. Schmidt* seine Ehre so leichtsinnig im Interesse einer Unwahrheit verpfändete, versuchte jetzt das ässserste Mittel, um seinen Namen zur Bedeutendheit in der musikalischen Welt zu bringen, und lieferte in die „Gegenwart," Zeitschrift des Herrn *Schuhmacher*, einige musikalische Artikel, welche Reflexionen und Reeensionen über *Mozart* enthielten. Diese Arbeiten aber, welche mit der pedantischen Genauigkeit eines ordentlichen Copisten ausgeführt waren, erwiesen sich zum grossen Verdrusse des Herrn *Löffler* als Plagiat, wortgetreu aus *Nissen's* Biographie über *Mozart* entwendet. — Am 13. d. M. nun liess Herr *Löffler* eine Symphonie unter seinem Namen im Theater an der Wien zur Aufführung bringen, jedoch das musikalische Publicum, welches durch die früheren Beweise von unwahrer Gesinnung dieses Herrn schon vorsichtig und behutsam gemacht (denn das frühere Plagiat war öffentlich in Dr. *Schmidt's* musikalischer Zeitung Nr. 97 mit Aufführung der Seitenzahl aus jener Biographie aufgedeckt), das Publicum, sage ich, wollte durchaus nicht Herrn *Löffler* die Ehre der Autorschaft zuerkennen und zwar dieses um so weniger, da die Symphonie nicht ohne Talent und Kenntniss gearbeitet ist und auch zu sehr an die Werke *Mendelssohn's* und *Spohr's* mahnet, hingegen andererseits z. B. das letzte Stück gar nicht an seinem Platze passend, indem dasselbe eher als erster Satz einer Symphonie geschrieben scheint, die Feder eines *Spohr* aber darin fast nicht zu verkennen ist, während der eigentliche erste Satz allzu auffallend an *Mendelssohn* erinnert. Jedenfalls jedoch verdient der wirkliche Compositör dieser Symphonie, und wäre er auch ein Doppelgeist, volle Anerkennung.

Am 20. d. M. traten die „Musketiere der Königin" von *Halevy* am Theater an der Wien zum ersten Male in's Gewebr. Der Beifall, welchen diese neueste Oper der Pariser Bühne sich bei uns errungen, war nach Reaumur wie nach Fahrenheit nahe am Eispunct. Die Musik ist nur in einzelnen Stellen von wohlthuender Wirkung, wie das humoristische Herausforderungsduett zwischen Roland und Hector, die Romanze Oliviers, das Quartett mit den Soli der beiden Soprane. Die Arie Roland's im altfranzösischen Style fand nur wenig Anklang, obschon sie in Paris allgemeine Sensation erregte. Ueberhaupt mag ein Hauptgrund der unfreundlichen Aufnahme in der mangelhaften Besetzung liegen, welche dieser Oper bei ihrer ersten Aufführung in Wien zu Theil wurde, und es ist mit Bestimmtheit zu erwarten, dass ihre Anfnahme im Hofoperntheater, wo sie in Bälde zu erwarten steht, eine bedeutend günstigere sein wird, obwohl sie nimmer jenen Success sich versprechen darf, der sie zu einer Favoritoper umschaffen könnte. Herr *Ditt* als Olivier war jedenfalls der Held dieses Abends, ihm zunächst stand Herr *Dalle Aste* als Roland; hingegen die Damen: *Gundy* (Athenais) und *Eder* (Bertha), wie Herr *Gehrer* (Hector) werden sich gewiss nicht die Ehre der Beurtheilung ersehnen.

Am 21. d. M. erlitten wir in musikalischer Beziehung einen bedeutenden Verlust durch den Tod des Militärcapellmeisters Herrn *Andreas Nemetz*, welcher sich um unsere Militärmusik durch die Herausgabe seines Unterrichts für dieselbe ein nicht geringes Verdienst erworben hatte. Er starb in seinem 47. Lebensjahre, nachdem er durch 18 Monate schon seelenkrank gewesen war.

Miscellen.

I.

Undankbare Rollen.

Nicht selten hört man Sänger und Schauspieler über undankbare Rollen klagen, mit denen nichts anzufangen, kein Dank, kein Applaus von dem Publicum zu gewinnen sei. Und doch sehen wir zuweilen eine allgemein für undankbar erklärte Rolle plötzlich durch einen Künstler interessant gemacht, zu Ehren und Bedeutung gebracht. Man denke z. B. an Carlos in *Goethe's* Clavigo. Stets wurde er als ein verlorener Posten angesehen. Da kam *Seydelmann*, und man war überrascht, was er daraus zu machen verstand; er errang sich den lebhaftesten Beifall auch in dieser Rolle. Wodnrch? — dass er sie nicht seinen Vorgängern auf der Bühne, sondern zunächst der Natur nachspielte. Für solche Darsteller aber gibt es gar keine undankbare Rolle, denn selbst die kleinste wird interessant durch Naturwahrheit.

Jeder Mensch ist ein Individuum, und als solches eine eigenthümliche Erscheinung; versteht nun der Mime diese Eigenthümlichkeit herauszufinden und künstlerisch an sich herauszuprägen, dergestalt, dass seine Individualität vollkommen darin verschwindet, so muss ein interessantes Bühnenbild zum Vorschein kommen. Nicht die Anzahl der Scenen und Momente und nicht die Geringfügigkeit derselben können daran hindern. Warum gefällt ein gutes Genrebild, das doch nur einen einzigen Moment geben kann, und oft einen recht geringfügigen? Es ist die Wahrheit, die in dem dargestellten Objecte anzieht, mag das Object sein, welches es wolle. Von diesem Gesichtspuncte aus betrachtet, gibt es, wie gesagt, keine undankbare, keine kleine, keine unbedeutende Rolle, der ausgebildete Künstler wird ein Genrebild daraus machen, der Beginnende aber hat an jedem Momente zu studiren, was alle zeigen sollen, naturwahre Darstellung in künstlerischer Verklärung.

Aber welcher Eifer, welcher anhaltende Fleiss, welch eine allseitige, ununterbrochen in Thätigkeit gesetzte und erhaltene Beobachtungsgabe und Beobachtungslust gehören dazu! Welch ein Studium des Menschen in allen Ständen, allen Verhältnissen, Lagen u. s. w. ist da nö-

Digitized by Google

thig! Keine Minute braucht und sollte der Mime ungenützt vorüber gehen lassen, denn er allein hat den grossen Vortheil, dass seine Bildergallerie überall, an jedem Orte zu finden ist; überall ist er von Menschen umgeben, und überall zeigen diese Menschen etwas zur künstlerischen Nachahmung Anreizendes. Dazu trägt er seine Studienwerkzeuge, Auge, Verstand, Einbildungskraft, Gedächtniss auch stets bei sich. Und wenn er sich ganz allein befindet, bleibt ihm sein Ich. Da kann er untersuchend hinabsteigen in die geheimnissvollen Tiefen seiner eigenen Seele, das bewundernswertheste, unerschöpflichste Object für Beobachtung und Menschenstudium. Nein, für den ächten Künstler gibt es nichts Unwichtiges, nichts Uninteressantes an und in dem Menschen, und was ihm auch eine Rolle bieten mag, wenn er es zur wahrhaftigen Kunsterscheinung zu bringen versteht, wird er den sinnigen Zuschauer damit erfreuen und interessiren.

II.

Kleiner Nachtrag zu den Denkmalen.

Kaum ist mein Aufsatz über die Denkmale in die Druckerei, so stosse ich in der Theater-Locomotive, in einer Erzählung „Romantiker," nach dem Französischen von *Aster*, auf folgende Stelle, welche *Carl Maria v. Weber* in den Mund gelegt ist:

Weber lebe hoch! rief mit Exaltation der junge Mann, den *Hoffmann* mitgebracht hatte, der grösste Tondichter der Gegenwart lebe hoch! die heilige Kunst, der er sich gewidmet und die ihm ihr Allerheiligstes eröffnet, möge seine Laufbahn bis zu ihrem Ende glücklich und ruhmgekrönt machen, möge ihn fort und fort mit dem heiligen Feuer durchglühen und zu Dichtungen begeistern, die wie die jetzige den Menschen über die Sinnlichkeit erhebt und alle Schmerzen und Leiden vergessen macht.

„Alle Schmerzen und Leiden?! wiederholte *Weber*, der eben erst aus dumpfem Hinbrüten zu erwachen schien, mit bitterem Lächeln: wirklich *alle?* Ach, der die Leidenden trösten soll, hat für sich selbst keinen Trost. Wer sorgt, wenn er Ruhe, Gesundheit, Wohlergehen der Kunst geopfert hat, für seine Familie? Wer schützt ihn selbst vor Noth und Kummer und Elend und Verzweiflung? — Die Werke überleben den Menschen, sagt man. Je nun ja, nach fünfzig oder sechzig Jahren etwa, wenn ihr und eure Kinder längst verhungert seid, werden einige brave Leute euch als Genie proclamiren und den Beweis führen, wie Unrecht eure Zeitgenossen daran gethan haben, euch in Noth und Mangel umkommen zu lassen. Dann wird eure Apotheose votirt werden. Man weiss ja wie das geht. Eine philharmonische Gesellschaft constituirt sich unter eurem Banner, ein Zweckessen (das Couvert zu 1 Ducaten, ohne Wein) wird veranstaltet, da isst und trinkt man zu eurem Ruhme, hält Reden, betoastet euch; endlich wenn in Folge allzuzahlreicher Libationen die Gesellschaft weichmüthig zu werden anfängt, erhebt sich noch ein Redner, zählt eure Leiden und Drangsale eines Weiteren her *und fordert schliesslich zur Errichtung eines Denkmales für euch auf.* Stürmischer Beifall wird ihm zu Theil; augenblicklich wird ein Comité zur Annahme von Beiträgen niedergesetzt, in allen Journalen Europa's die Lärmglocke geschlagen; Tausende von Unterschriften bedecken die Subscriptionslisten, es regnet Goldstücke aus allen Ecken, bald findet sich auch ein anspruchsloser Künstler, der gegen die Kleinigkeit von einigen tausend Louisd'ors euch nach der Todtenmaske zu modelliren unternimmt. So erscheint endlich der Tag der feierlichen Einweihung; die Hülle sinkt von eurer lorbeergekrönten, mit Blumen umwundenen Statue, die nun den Acclamationen eines begeisterten Kunstpöbels blosgestellt wird. Euer Name ist in Aller Munde, jeder Abeschütze klimpert eure Musik, vielleicht veranstaltet man sogar eine Prachtausgabe eurer sämmtlichen Werke. — Das ist des Künstlers Triumph; das seine goldenen Aussichten für die Zukunft. — Und seine Familie? Denkt man an die? Ach, vielleicht muss dein Sohn die ererbte silberne Uhr auf's Pfandhaus tragen, um nur die Begräbnisskosten für dich zu decken."

Recensionen.

Trio facile pour Piano, Violon et Violoncelle par *Richard Kugler.* Op. 2. Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. 1 Thlr. 12 Ngr.

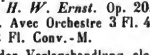
Als ein ziemlich leichtes Unterhaltungsstück recht empfehlenswerth; nur möchten wir dem jungen Componisten rathen, die ziemlich veralteten Formen zu verlassen und nicht zu ängstlich einem, wiewohl classischen, Muster nachzuarbeiten. Man glaubt wirklich Alles bereits gehört zu haben. Möchte sich doch die ehrenwerthe Verlagshandlung endlich entschliessen, die Violin- und Violoncellostimme der Clavierstimme in kleinen Noten beizugeben.

Second Quintetto pour deux Violons, Alto et 2 Violoncelles par *J. F. Dobrzyński.* Op. 40. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Pr. 1 Thlr. 20 Ngr.

Dieses zweite Quintett des geehrten Componisten steht dem ersten, das sich mit Recht viele Freunde erworben hat, nur wenig nach. Wenn es uns auch nichts Neues bietet, so zieht es uns doch durch seinen Fluss und durch seinen Melodieenreichthum an und beschäftigt die Hauptspieler recht angenehm.

Rondo Papageno pour le Violon avec acc. d'Orchestre ou de Piano par *H. W. Ernst.* Op. 20. Vienne, chez H. F. Müller. Avec Orchestre 3 Fl. 45 Kr. Conv.-M. Avec Piano 2 Fl. Conv.-M.

Dieses von der Verlagshandlung elegant ausgestattete Stück, das wohl nur durch die Figur des Themas:



an das Papagenopfeifchen erinnert, wird den Freunden des trefflichen Virtuosen willkommen sein. Es ist ein

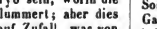
Digitized by Google

recht wirksames Concertrondo und als solches bestens zu empfehlen. ·

Trois Duos concertans pour deux Violons par *Fréd. König*. 1. et 2. Livr. Braunschweig, chez E. Leibrock. Prix 1 Thlr.

Es sind dies ganz schlichte, einfach gearbeitete, melodiöse und beide Spieler genugsam interessirende Duetten. Harmonische Schönheiten, interessante Wendungen, Erfindung, so wie neue und edle Gedanken vermissen wir. Dass diese Duetten für eine grosse Zahl der Dilettanten nöthig und nützlich sind, wollen wir jedoch nicht in Abrede stellen. 16.

Aug. Ferd. Riccius: Capriccio pour le Piano à 4 mains. Op. 1. Leipzig, chez Fréd. Hofmeister. Pr. 22½ Ngr.

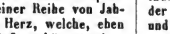
Ein erstes Werk kann ein Embryo sein, worin die ganze Zukunft eines Componisten schlummert; aber dies ist selten der Fall, es beruht öfters auf Zufall, was von den Arbeiten eines jungen Talentes zuerst herausgegeben wird. Herr Riccius zeigt sich uns gewandt in der Behandlung und Verwendung eines einzigen, nicht eben grossen Gedanken zu einem ganzen Stück. Dieser Gedanke ist mehr rhythmischer als melodischer Art, er erinnert stark an den Rhythmus einer Mazurka. Zuerst tritt er einleitend auf, dann ordnet er sich als Begleitung des melodischen Thema's unter, um dann in den mannichfaltigsten Gestalten, auch in der Episode, immer fortdanernd wiederzukehren. Dieser Rhythmus ist: 
So ist denn das Ganze, obgleich es Capriccio heisst, genau genommen, eine ausgeführte Mazurka. Musikalisch betrachtet, haben solche scharf ausgeprägte Tanzrhythmen das Eigenthümliche, dass sie in grösserer Ausdehnung Monotonie hervorbringen. Das Walzer- oder Galopptempo lässt sich zu längeren Perioden, zu melodischem Flusse günstiger verarbeiten. Diese Eintönigkeit ist denn auch hier, obgleich das Ganze geschickt genug gemacht ist, nicht ganz zu vermeiden gewesen.

Carl Reinecke: Andante und Variationen für zwei Pianoforte's. Op. 6. Leipzig, Hofmeister. Pr. 25 Ngr.

Seltener, als man bei der jetzigen Einrichtung musikalischer Soirées erwarten sollte, erscheinen Compositionen für zwei Pianoforte's. Vor einer Reihe von Jahren gab es gewisse Variationen von Herz, welche, eben aus Mangel an solchen Arbeiten, häufig gehört wurden. Gleichwohl bietet die Verbindung zweier Pianoforte's vortreffliche Hilfsmittel zu vielstimmigen Effecten, wenn wir auch sie für Concerte mit Orchesterbegleitung nicht eben empfehlen möchten. Dieses Duo in Variationenform ist gut und wirksam gesetzt, und empfiehlt den sonst noch unbekannten Componisten. Gleich sein Thema, Andante (Es dur, 3/4) ist sehr gesangvoll, und bietet sich auf ungezwungene Weise zu Veränderungen dar. Diese nun sind nicht nach herkömmlicher Weise gehalten, sondern, wie auch Beethoven schon gethan, dadurch, dass sie in verschiedenen Tonarten auftreten, interessant gemacht. Gleich die zweite versetzt uns nach H dur, leitet durch E dur nach G dur, um einem Allegretto in der Grundtonart Platz zu machen, welches die erste Melodie zwar umkleidet, doch deutlich erkennbar vortreten lässt. Nun kommt das Finale, toccatenmässig gehalten, heran, welchem sich zuletzt das behandelte Thema in seiner schönen Einfachheit mit sanftem Schlusse anfügt. Alles ist zweckmässig, ohne Schwierigkeiten geschrieben, so dass wir dem Stücke Verbreitung unter einigermassen geübten Dilettanten voranssagen können. Wir wünschen, dass der Componist dem betretenen Wege der Solidität treu bleiben möge.

Ignaz Lachner: Preissonate für Pianoforte zu vier Händen. Op. 33. Mainz, Schott's Söhne. Pr. 3 Fl. 36 kr.

Der jüngere Bruder des geschätzten Opern- und Symphonieencomponisten Franz Lachner ist der Musikwelt durch Sonaten und Lieder, da seine Instrumentalwerke grösserer Gattung sich bis jetzt noch nicht weiter verbreitet haben, bekannt geworden, und hat sich Anerkennung erworben, welche die vorliegende grosse Sonate vermehren wird. Es ist uns nicht näher bekannt, wo sie den Preis errungen, die Preisrichter können allein das Verhältniss kennen, worin sie zu den Concurrenten gestanden hat. Wir haben aber im Allgemeinen einzuräumen, dass das von ihnen ausgezeichnete Musikstück ein wackeres, von vieler Erfahrung und einer gewissen Leichtigkeit der Schreibart zeugendes ist, welches unterhält und namentlich durch Einzelheiten erfreut. Dies bindert nicht, zu sagen, dass wir ein überwiegendes poetisches Leben vermisst haben. Es ist Alles gewandt behandelt, Manches sehr gefällig, doch von einem tiefer ergreifenden Affect wenig zu spüren. In dieser Hinsicht wird Onslow's F moll-Sonate und in feiner Benutzung der Eigenthümlichkeiten des Pianofortes zu glänzenden Passagen Hummels As dur-Sonate wohl noch lange den Vorrang behaupten. Lachner hat in seiner Sonate vielmehr an das Orchester, besonders die Streichinstrumente gedacht, als das eigentliche Claviermässige in's Auge gefasst. Vieles liesse sich sehr leicht orchestriren. Gleich das Thema des Allegro's ist ganz symphonisch, nachher treten freilich die Clavierpassagen in ihre Rechte. Das Adagio grave würde uns mehr erwärmen, wenn es etwas gedrängter wäre; der Vortrag kann hier sehr viel zur Hebung des Effects thun. Das auch ziemlich breite Scherzo dagegen ist wieder ganz orchestermässig gehalten. Es hat viel Feuer und eine gute Steigerung. Eine etwas harte Stimmenführung ist folgende:



indessen wissen wir recht wohl, dass bei einem Orgelpunete, wie ihn hier das im Alt fortliegende C bildet, ziemlich Alles gestattet ist. Das brillante Finale ist anfangs rondomässig angelegt, das Thema ist sogar ganz marsch- oder tanzmässig; der Gegensatz in der Dominante bringt aber eine rhythmische Mannichfaltigkeit hinein, da er den Zweivierteltact durch die Triole neu belebt. Endlich tritt noch ein 3/4-Tact mit Tempo di Me-

Digitized by Google

nuetto bezeichnet ein, eine Episode, die wir, so kurz sie ist, nicht billigen, weil gegen das Ende eines Stückes durch dergleichen Ueberraschungen leicht der Eindruck des Ganzen leidet. Man glaubt etwas Absichtliches, nicht die Stimme der Inspiration zu vernehmen, und wird dadurch abgekühlt. Die Sonate, wie einem Preiswerke gebührt, ist schön gedruckt, doch hätten Druckfehler wie: zu vier Hände statt zu vier Händen und Finala statt Finale (S. 33) beseitigt werden sollen.

Feuilleton.

Am 19. September wurde *Haydn's* Schöpfung unter Direction des verdienten Kanturs und Musikdirectors *Hauptmann* in der Thomaskirche zu Leipzig aufgeführt. Die Solopartieen hatten die Damen *Mayer*, vom Theater, und *Schwarzbach*, dieses Jahr für die Euterpeconcerte engagirt, Herr Musikdirector *Wolf* aus Halberstadt, Tenorist, und Herr *Behr*, neuengagirter Baritonist an hiesiger Bühne, übernommen. Die Aufführung war sehr gelungen, und die grosse Kirche ganz mit Zuhörern angefüllt. Fräul. *Mayer's* Verdienste sind bekannt und anerkannt; Fräul. *Schwarzbach*, in dem hiesigen Conservatorium gebildet, hat eine angenehme Stimme und viel Fertigkeit in Coloraturen. Herrn *Wolf's* Stimme ist hellklingend, doch etwas dünn, und strengt er sie, um sie voller zu machen, zuweilen etwas mehr an, als sie zu vertragen scheint. Man sagt, er wolle Behufs weiterer Ausbildung nach Paris zu *Garcia*. Herr *Behr* ist, obgleich er erst einige Male hier aufgetreten, doch schon fest in der Gunst des Publicums, und verdient sie, denn seine Stimme ist höchst umfangreich, und dabei klang- und kraftvoll. Bliebe etwas zu wünschen übrig, so wäre es, dass er neben dem Reiz des Stimmklanges dem Hörer auch den Reiz des präcisen Stimmansehlages gewährte, den fast alle italienischen Sänger besitzen und fast alle deutschen mehr oder weniger vermissen lassen. Die Recitative trug er zuweilen etwas schleppend vor. Jedenfalls gehört er unter die ausgezeichnetsten Sänger Deutschlands.

Alle zwei oder drei Jahre wird zu Genf ein Rousseau-Fest gefeiert, das heiter und rührend zugleich ist. Am Ufer des See's versammeln sich Kinder beiderlei Geschlechts in malerischem Costum, mit Schäferhüten, Blumenkronen und Guirlanden, und werden von da aus von eleganten jungen Presneo vor *Rousseau's* Haus geführt. Jede Abtheilung hat ihr Musikchor und ihr Banner, auf Letzterem die Inschrift: Dem Verfasser des Emil! Vor der Wohnung, welche mit Laub- und Blumenwerk bedeckt ist, angekommen, ertönen Gesänge, Fanfaren und Vivats. Dieselbe Ceremonie findet bei *Rousseau's* Statue statt. Vor dreiundachtzig Jahren wurde dieses jetzt so gefeierte Buch des Genfer Philosophen in derselben Stadt durch den Henker verbrannt.

In Stuttgart ist das neue prächtige Theater mit der Oper „Liehtenstein" von *Dingelstedt* und *Lindpaintner* eröffnet worden.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Neue werthvolle Musikalien,

welche so eben im Verlag der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin erschienen und durch alle solide Musikalienhandlungen zu haben sind:

Concone, Vocalizzi e Solfeggi per Mezzo Soprano o Baritono. 2 Livr. à 1 Thlr.

Duprez, Die Kunst des Gesanges. Vollst. Gesangschule des k. Conservatoriums. Lief. III — V. Subscr.-Preis 1⅓ Thlr.

Duvernoy, Fantaisie sur les Monsquetaires de Halevy pour Piano à 4 mains. Op. 161. ⅔ Thlr.

Graziani, Wahnsinnigen-Polka, Teufels-Polka, Erinnerung-Mazurka, Corso-Polka, Tscherkessen-Polka, 2 Mazurka's und Marsch aus den Musketieren der Königin von Halevy für Piano. Sieben Nummern. à 15 Sgr.

— — Corso-Marsch zum best. Gebrauch der preuss. Armee, für Piano 5 Sgr., für Harmonie 1 Thlr.

— — Aufstand in der Hölle-Galopp und Wahnsinnigen-Polka für Orchester. 1⅓ Thlr.

Gung'l, 6 Polkas (Unwiderstehliche, Bähn, Garde à cheval, Garde Husaren, Abschied, Polka-Mazurka) für Piano. 20 Sgr. Abschied und Polka-Mazurka, Op. 20, für Piano 7½ Sgr.

— — Vive la danse! Walzer für Orchester. 1⅓ Thlr. Freundschafts-Quadrille für Orchester. 1⅓ Thlr.

Halevy, Die Musketiere der Königin — Les Monsquetaires. Vollst. Clav.-Ausz. mit deutschem u. franz. Text. S. Pr. 5⅓ Thlr.

— — Ouverture aus den Musketieren für Orchester 2⅓ Thlr., für Piano und Violine oder Flöte ⅔ Thlr. Complet für eine Singstimme. Nr. 6 bis 12⅓ Sgr. Marsch der Musketiere für eine Singst. Nr. 7 bis 7½ Sgr. Quartett Nr. 8 bis 12½ Sgr.

— — Potpourri aus den Musketieren für Piano v. Chwatal. ⅔ Thlr.

— — Das Schöoete (Musique) aus den Musketieren für Piano von Schubert. 4 Lief. à ⅔ Thlr.

— — Quadrille aus den Musketieren für Piano von Grazioni mit Angabe der Tanztouren. 10 Sgr. Musketiermarsch für Piano. 5 Sgr., beide für Orchester 2 Thlr.

Hennel, Die Schiffende, Lied für Sopran. 7½ Sgr.

Hünten, Fr., Fantaisie sur les Monsquetaires pour Piano. Op. 145. ⅔ Thlr.

Kullak, Romance pour Piano. Op. 23. ⅓ Thlr. Air de Catarina Cornaro pour Piano. 17½ Sgr.

Lecarpentier, Les Monsquetaires de Halevy, 2 Bagatelles, Nr. 60, pour Piano. à 12½ Sgr.

Liszt, 4 Poesies, Nr. 2 — 6 (An Rhin, Mignon, Roi de Thule, Invocation, Angiolini), pour Piano. à ⅓ — ⅔ Thlr.

Litolff, Souvenir de Concert de Lucia di Lammermoor pour Piano. Op. 49. ⅔ Thlr.

— — Opuscules pour Piano. Op. 23, La Mazourka, Valse styrienne, Polonaise brillante, Bulero. à 10 — 15 Sgr.

Mozart, Le célèbre Larghetto pour Violon et Piano. 12½ Sgr.

Louis, Sérénade sur les Monsquetaires de Halevy pour Piano et Violon. Op. 165. 1 Thlr.

Meyer, Leoni-Polka und Marsch für Piano. 5 Sgr.

Olga, Grossfürstin von Russland, Paradem arsch f. Orch. 25 Sgr.

Schäffer, Die Sunningsjäger. Deutschland boch! 2 heitere Lieder für vier Männerstimmen. Op. 14. à 15 und 17½ Sgr.

Spontini, Ouverture de l'Opéra: Olympia pour 2 Pianos à 8 mains. 1⅓ Thlr.

Steurich, 3 Nocturnes pour Piano. ⅔ Thlr.

Thalberg et **Lee,** Grand Duo sur des Mélodies styriennes pour Piano et Violoncelle. Op. 61. 1⅓ Thlr.

Thalberg et **Walkiers,** Grand Duo sur des Mélodies styriennes pour Piano et Flöte. 1⅓ Thlr.

Westmorland, Lord, 1re Sinfonie arr. pour Piano par Litolff. 1⅓ Thlr.

Rubini, Soirées italiennes, 8 Ariette e Romanze per Soprano o Tenore e Piano. 1⅓ Thlr.

Gumbert, 12 Kinderlieder für den Umfang jeder Stimme. Op. 18. Heft II. ⅓ Thlr.

Henneli, Ad., Air de Balfe pour Piano à 4 mains. Op. 15. Nr. 5. 15 Sgr.

Digitized by Google

Russische Nationallieder für eine Singstimme. Nr. 38 C. D. Der Talisman. Die Gärtnerin und Russ. Nationalmarsch. à 5 Sgr.

Taubert, La Campanella für Piano leicht für kleine Hände. 12½ Sgr.

Schleswig-Holstein meerumschlungen und Deutschlands Antwort für eine Singstimme 3 Sgr., für vier Männerstimmen 5 Sgr.

Neue Musikalien

im Verlage von **Siegel & Stoll** in Leipzig.

Beleke, C. G., Der Verdriesslieche, komisches Lied mit Pianoforte. Op. 22. 7½ Ngr.

Boekmühl, H. E., Souvenir de Wildbad. Fantaisie sur une melodie nationale Souabe p. Vcelle et Piano. Op. 49. 1 Thlr. 5 Ngr.

Brunner, C. T., Lyra. Sammlung von 100 beliebten Opernmelodieen für Pfte zu 4 Händen. Op. 72. 1 — 6. à 10 Ngr.

— — Huldigung der Freude. Sammlung leichter Tänze für Pianoforte. Op. 56. Nr. 2. 7½ Ngr.

Duvernoy, J., Variations et Final pour Piano. 20 Ngr.

Eichberg, J., Quatre mélodies pour Violon et Pfte. Op. 8. Cah. 1. 1 Thlr. 2½ Ngr. Cah. 2. 17½ Ngr.

Eichberg, J., et **Rob. E. Boekmühl,** Fantaisie sur les chants nationaux de Russie et de Würtemberg pour Violon et Vcelle. Op. 35. 25 Ngr.

Helfer, A., Zeitgemässe Tempelklänge der Orgel. Heft 1—2. à 8 Ngr. netto.

Sammlung beliebter Märsche für Pfte. 5 — 7. à 5 Ngr.

— von Potpourris aus beliebten Opern, für Pfte zu vier Händen. Nr. 4. *Bellini,* Norma. 27½ Ngr.

„ 5. *Bellini,* Romeo und Julia. 25 Ngr.

„ 6. *Auber,* die Stumme von Portici. 27½ Ngr.

Seelmann, A., Schutz und Trutz. Den Brüdern von Schleswig-Holstein gewidmet. Für 4 Männerstimmen. Op. 8. 10 Ngr.

Trube, A., Kirchengesänge. Nr. 1. 5 Ngr.

Empfehlenswerthe Compositionen

aus dem Commissions-Verlage der **Dannhelmer**'schen Buchhandlung in Esslingen:

Frech, J. G. (Musikdirector am Schullehrerseminar), *Der Frühling.* Cantate, gedichtet von B. G. v. Denzel. Vollständiger Clavierauszug, quer 4. Preis 1½ Thlr. oder 2 Fl.

— — *Der Hundertste Psalm* nach Luthers Uebersetzung. Wechselgesang für einen gemischten und einen Männerchor. quer 4. Preis ⅓ Thlr. oder 1 Fl.

— — *Nächtliche Stille,* Quartett für Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte. quer 4. Preis ⅔ Thlr. oder 36 Kr.

— — *Die 24 Tonleitern* für das Clavier oder Fortepiano durch eine oder zwei Octaven mit angemessenen Fingersatze und einigen Andeutungen des Ganges beim ersten Unterrichte im Clavierspielen, nebst einem Verzeichnisse der in der Musik vorkommenden Kunstwörter. 3. Aufl. quer 4. Preis ½ Thlr. oder 48 Kr.

— — *Vor- und Nachspiele* für die Orgel zum Gebrauche bei den Gottesdiensten, nebst Angabe der Register, des Pedals und des Fingersatzes. 1ⁿ Heft. 2. Aufl. quer 4. Preis 1½ Thlr. od. 2 Fl.

— — Portrait. Hoch 4. Preis ⅔ Thlr. oder 24 Kr.

Straub, E. G., Kurze Anleitung zum Violinspielen für Lehrer und Lernende, nebst 40 stufenmässig geordneten Duetten. Für die ersten Anfänger. quer 4. Preis 24 Sgr. od. 1 Fl. 20 Kr.

Neue Verlagsartikel von **Schuberth & Comp.** in Hamburg und Leipzig, welche durch Gehalt und Ausstattung das Interesse der Musikfreunde besonders in Anspruch nehmen:

Canthal, Aug. M., Jenny, Isabella und Selly, Grazien-Polka, für Pianoforte. Op. 114. 7½ Sgr.

Lindblad, A. F., Schwedische Lieder, mit Pianoforte. In deutscher Uebertragung mit Beibehaltung des Originaltextes, von Dr. A. E. Wollheim. Heft 3. 1 Thlr.

Lindpaintner, P. v., Lichtenstein. Fest-Oper. Clavier-Auszug. 12 Thlr.

— — Schwäbisches Lied, einzeln daraus, mit Pianoforte. 7½ Sgr.

— — Dasselbe, arr. für Alt und Bariton, mit Pianoforte. 7½ Sgr.

— — Ouverture zu derselben Oper, für Pianoforte. 15 Sgr.

— — Dieselbe für Pianoforte zu vier Händen. 22½ Sgr.

Marsch der Schleswig-Holsteiner, für Pianoforte. 5 Sgr.

Weh auf mein Volk, für Tenor, Bariton oder Bass, mit Pianoforte, zugleich für vierstimmigen Männerchor mit oder ohne Begleitung. 7½ Sgr.

Willmers, R., Apollo. Album pour Piano. Compositions brillant non difficiles. Op. 17. Cah. 9. Fantaisie de l'Opéra: La Sonnambule. 15 Sgr.

(Durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.)

Neueste Turn-Lieder.

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau erschienen so eben und sind in allen Buchhandlungen zu haben:

24 Turnlieder,

componirt von

B. E. Philipp.

Erstes Heft. 3 Sgr. (auf 6 — 1 frei).

Die kräftigen volksthümlichen Melodieen, so wie die vorzüglich geeigneten Texte, werden obige Liedersammlung der turnenden Jugend doppelt angenehm machen; zumal der Preis ein sehr billiger ist.

Der *allgemeinsten* Anerkennung Seitens der Kritik und der musikalischen Publicums haben sich die in unserem Verlage erschienenen drei Ausgaben (für Virtuosen, im *leichten* Arrangement für Dilettanten und Schüler, ferner für Piano zu vier Händen) der

12 et 10 **Transcriptions** ou **Paraphrases**

pour Piano par **Th. Kullak**

zu erfreuen gehabt, deshalb auch so viele Nachahmungen hervorgerufen. Sie gehören sämmtlich der elegenten Salonmusik an und haben in Concerten *Furore* gemacht, als sie vom *Componisten* und dessen Schülern, auch einige von *Liszt* und *Döhler* vorgetragen wurden, nämlich:

Elégie de Ernst.	Robert le diable.	Stumme von Portici.
La Tristesse.	Freischütz.	Monteecchi e Capuleti.
Prière de Beriot.	Oberon.	Norma.
Lucrezia Borgia.	Melancolie de Prume.	Preciosa.
Gemma di Vergi.	La Favorita.	Egmont.
Tochter des Regiments.	Erlkönig. — Edward.	*I Lombardi.*
Carneval de Venise.	Königin von Cypern.	Adelaide da Beethoven.

Kullak's vielbesprochene neueste Compositionen 6 Sal pour Piano, Op. 25, à 20 Sgr. erschienen so eben.

Durch alle solide Musik- und Buchhandlungen zu haben.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- und Musikhandlung.

In unserem Verlage erscheinen mit Eigenthumsrecht:

Von Fréd. Chopin

Barcarolle pour le Piano. Op. 60.

Polonaise Fantaisie pour le Piano. Op. 61.

Deux Nocturnes pour le Piano. Op. 62.

Von S. Thalberg

Fantaisie pour le Piano sur des thèmes de l'Opéra: Norma de Bellini. Op. 57. Nr. 4.

Leipzig, im September 1846.

Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten October. **Nr. 40.** 1846.

Inhalt: Musikalische Gesetzgebung. — Offenes Sendschreiben an Herrn Wieprecht, Generaldirector der preuss. Militärmusik. (Beschluss.) — *Nachrichten*: Aus Wien. Aus Leipzig. — *Excerpte.* — *Feuilleton.*

Musikalische Gesetzgebung.

In Nr. 3 dieses Jahrganges ist der Gesetzentwurf „den Schutz dramatischer und musikalischer Werke gegen unbefugte Aufführungen betreffend," mitgetheilt worden, wie ihn die sächsische Regierung den Ständen vorlegte. Es wurden ferner die Verhandlungen der Kammern über diesen Entwurf ihrem Hauptinhalte nach in Nr. 30 d. Bl. erwähnt und namentlich die bedeutenden Erweiterungen des Rechtsschutzes hervorgehoben, welche Dichter und Componisten der Deputation der zweiten Kammer zu danken haben. Das Gesetz ist nun erschienen. Freilich musste ein Hauptvorschlag der Abgeordnetenkammer, dass nämlich auch *gedruckte* Werke nicht ohne Erlaubniss des Componisten oder Dichters aufgeführt werden sollten, an dem vereinten Widerstande der ersten Kammer und der Regierung scheitern, und von der französischen Tantième, welche dem Autor den gebührenden Gewinnantheil gesetzlich zuspricht, sind wir also noch weit entfernt. Die Fälle, wo ein Theaterunternehmer eine ungedruckte Composition widerrechtlich, d. h. ohne Genehmigung des Componisten aufführt, wie dies weiland z. B. *Mozart* mit der Zauberflöte widerfuhr *) — diese Fälle werden in Sachsen nur sehr selten vorkommen, und das Gesetz wird daher in dieser Beziehung voraussichtlich nicht eben oft zur Anwendung gelangen. Indessen ist es immerhin ein Fortschritt, und schon der Umstand, dass nun an die Stelle der bisherigen Rechtsunsicherheit ein fester gesetzlicher Grund tritt, der ja einer späteren Fortbildung und Vervollkommnung nicht unfähig ist, erscheint als Gewinn.

Durch § 16 des Gesetzes sind die Dichter den Componisten untergeordnet worden, indem die Letzteren als absolute Herrscher über den Text betrachtet werden sollen. Vermissen wir auch in dieser Bestimmung den logischen Grund, indem offenbar beide Autoren der Natur der Sache nach gleichberechtigt sind; vermögen wir auch nicht einzusehen, warum der Dichter der Willkür des Componisten so auf Gnade und Ungnade überliefert werden soll: so mag es doch auch seinen praetischen Nutzen haben, wenn die Rechtsverfolgung auf diese Weise in *eine* Hand gelegt wird. Es liegt in der Hand des Dichters, ein Gegengewicht gegen diese Bevorzugung des Componisten geltend zu machen: er braucht nur bei der Ueberlassung des Buches an den Tonsetzer sich solche Bestimmungen, die ihn in dieser Beziehung sicherstellen, contractlich auszubedingen.

Für einen wichtigen Fortschritt erachten wir es, dass in § 16 zugleich der Grundsatz ausgesprochen worden ist: der Unternehmer dürfe ohne Erlaubniss des Componisten den Text weder durch den Druck vervielfältigen lassen noch verkaufen. Früher war erste Kammer wie Regierung der entgegengesetzten Ansicht, dass nämlich zum Behufe der Aufführung die sogenannten Textbücher unbedingt gedruckt und verkauft werden könnten; auch diese Aufhebung des bisherigen Missbrauchs, die sich aber freilich auch nur auf ungedruckte Stücke beschränkt, ist der zweiten Kammer zu verdanken. — Die Componisten werden nur darauf aufmerksam zu machen sein, dass sie bei der Ueberlassung des Werkes an den Unternehmer zum Behufe der Aufführung diesen Punct, den Verkauf der Textbücher, nicht mit Stillschweigen übergehen, indem sonst laut Gesetzes a. a. O. angenommen wird, dass sie den Druck und Verkauf des Textes dem Unternehmer gestatten.

Wir lassen nun den Inhalt des Gesetzes selbst folgen und bemerken nur noch, dass letzteres mit dem 10. September d. J. in Kraft getreten ist.

Gesetz

zur weiteren Ausführung des Bundesbeschlusses über den Schutz musikalischer und dramatischer Werke gegen unbefugte Aufführungen vom 22. April 1841,

vom 27. Juli 1846.

Wir *Friedrich August* u. s. w. setzen hier zur weiteren Ausführung des mittels Verordnung vom 29. Juni 1841 (Gesetz- und Verordnungsblatt d. J., St. X., Nr. 35, S. 67) publicirten Bundesbeschlusses über den Schutz musikalischer und dramatischer Werke gegen unbefugte Aufführung vom 22. April 1841 mit Zustimmung unserer getreuen Stände Folgendes fest:

§ 1. Das ausschliessende Recht, die Erlaubniss zur öffentlichen Aufführung eines noch nicht durch den Druck veröffentlichten dramatischen oder musikalischen Werkes zu ertheilen, steht dem Autor lebenslänglich und seinen Erben oder Rechtsnachfolgern noch zehn Jahre nach seinem Tode zu.

*) Vergl. *Nissen* Biographie *W. A. Mozart's.* S. 549.

Digitized by Google

§ 2. Wer innerhalb dieser Frist ein noch nicht durch den Druck veröffentlichtes musikalisches oder dramatisches Werk oder eine widerrechtliche Nachbildung desselben (§ 1, 2 des Gesetzes, den Schutz der Rechte an literarischen Erzeugnissen und Werken der Kunst betreffend, vom 22. Februar 1844 — Gesetz- und Verordnungsblatt von 1844, S. 27 fg.) — ohne Erlaubniss des Autors oder seiner Rechtsnachfolger im Ganzen oder mit Abkürzungen zur öffentlichen Aufführung bringt, ist den Autor oder dessen Rechtsnachfolger in der nachstehenden Maasse zu entschädigen verbunden, wobei es keinen Unterschied macht, ob schon vorher eine Aufführung des Werkes stattgefunden habe, ingleichen ob hierbei der Name des Verfassers genannt worden sei oder nicht.

§ 3. Die zu gewährende Entschädigung besteht (vergl. jedoch § 6) in dem Betrage der Einnahme von jeder unbefugten Aufführung, ohne Abzug der Kosten und ohne Unterschied, ob das Stück allein oder in Verbindung mit einem oder mehreren anderen den Gegenstand der Aufführung ausgemacht hat.

§ 4. Zu Sicherstellung dieses Entschädigungsanspruches ist der Berechtigte befugt, die Beschlagnahme des in § 3 bezeichneten Einnahmebetrags anszuwirken.

Er kann jedoch auch nach der Aufführung seines Stücks die Herausgabe dieses Einnahmebetrags verlangen.

§ 5. Will der Berechtigte die in § 3 erwähnte Entschädigung nicht in Anspruch nehmen, so steht ihm auch frei, auf Bestrafung dessen, der die unbefugte Aufführung veranstaltet hat, anzutragen. Solchenfalls ist mit Rücksicht auf die Grösse der Bühne, bei welcher die Aufführung stattgefunden hat, des muthmaasslichen oder wirklichen Ertrages der letzteren, und darauf, ob eine stehende oder wandernde Bühne in Frage ist, auf eine Geldbusse bis zu fünfhundert Thaler zu erkennen.

§ 6. Sowohl von der nach § 3 zu gewährenden Entschädigung, als von der nach § 5 zu erkennenden Strafe fallen zwei Drittheile dem Berechtigten, ein Drittheil aber der Armencasse des Orts zu, wo die unbefugte Aufführung stattgefunden hat.

§ 7. Endlich kann auch der Berechtigte gegen die beabsichtigte unbefugte Aufführung des Werkes ein obrigkeitliches Verbot ausbringen.

§ 8. Welches der in den §§ 3 bis 7 erwähnten Mittel zu Verfolgung seines Rechtsanspruchs der Berechtigte sich bedienen will, ist völlig seiner Wahl überlassen; nur schliesst die Anwendung eines der in §§ 3, 5 und 7 aufgezählten Mittel den Gebrauch eines anderen dieser Mittel aus.

§ 9. Der Entschädigungsanspruch (§ 3), so wie der Anspruch auf Geldbusse (§ 5) ist bei dem competenten Civilgerichte im Wege des bürgerlichen Prozesses auszuführen. Dagegen kann der Antrag auf ein gegen die Aufführung zu erlassendes Verbot, so wie auf die im § 4 geordnete Beschlagnahme unmittelbar bei der Polizeibehörde des Orts angebracht werden.

§ 10. Den Anträgen der letzteren Art (§§ 4 und 7) ist Statt zu geben, sobald das Recht des Antragstellers durch Production des Manuscripts oder durch sonstige für ihn sprechende Urkunden, z. B. durch briefliche Anfragen wegen Aufführung oder Ueberlassung des Stücks, oder durch Nachweis der Identität seiner Person mit dem benannten Verfasser desselben, einigermaassen bescheinigt ist, und nicht von dem Unternehmer der Aufführung sofort die hierzu erlangte Berechtigung beigebracht wird, es müsste denn der Erlassung des in § 7 erwähnten Verbotes ein erhebliches polizeiliches Bedenken entgegenstehen. In dem letzteren Falle ist jedoch stets mit der in § 4 gedachten Beschlagnahme zu verfahren.

§ 11. Eine gegen das Verbot der Aufführung oder die Beschlagnahme eingewendete Appellation oder eingelegter Recurs hat keine Suspensivkraft.

§ 12. Weitere Entschädigungsansprüche gegen den Unternehmer einer unbefugten Aufführung finden nicht Statt.

§ 13. Wenn die Frage entsteht, ob das dramatische oder musikalische Werk, welches den Gegenstand der öffentlichen Aufführung ausgemacht hat, als widerrechtliche Nachbildung eines anderen zu betrachten sei, so hat das Gericht hierüber in der § 18 des Gesetzes, den Schutz der Rechte an literarischen Erzeugnissen und Werken der Kunst betreffend, vom 22. Februar 1844 vorgeschriebenen Maasse das Gutachten des daselbst erwähnten Sachverständigenvereins zu erfordern.

§ 14. Da die Uebersetzung eines dramatischen Werkes nach dem gedachten Gesetze vom 22. Februar 1844 als selbständiges Kunstproduct zu betrachten ist, so geniesst auch deren Verfasser den durch das gegenwärtige Gesetz gewährten Rechtsschutz gegen die unbefugte Aufführung seiner Uebersetzung selbst neben dem Originale. Ein Verbietungsrecht gegen die Aufführungen anderer Uebersetzungen, so wie des Originals steht ihm dagegen nicht zu.

§ 15. Musikalische Compositionen geniessen den gedachten Rechtsschutz auch in so weit, dass Clavierauszüge aus denselben behufs der öffentlichen Aufführung des Stücks nicht ergänzt und überhaupt öffentlichen Aufführungen nicht zum Grunde gelegt werden dürfen.

§ 16. Bei musikalischen Compositionen ist der Componist dem Unternehmer der Aufführung gegenüber stets zugleich als Eigenthümer des dazu gehörigen Textes zu betrachten und der Verfasser des letzteren hat sich daher seiner Entschädigung halber an den Componisten zu halten.

Der Unternehmer der Aufführung darf ohne Erlaubniss des Letzteren diesen Text weder durch den Druck vervielfältigen lassen noch verkaufen. Ist aber bei Ueberlassung der Composition an den Unternehmer der Aufführung des Textes nicht besonders gedacht worden, so wird angenommen, dass in dieser Ueberlassung der Composition jene Erlaubniss zum Drucke des Textes und zum Verkaufe desselben für die Aufführung mit enthalten gewesen ist. Ein Gleiches steht dem Unternehmer bei den durch den Druck veröffentlichten Compositionen zu.

§ 17. Den einem deutschen Bundesstaate nicht angehörigen Interessenten kommt der durch das gegenwärtige Gesetz gewährte Schutz gegen unbefugte Aufführung des Originalwerkes, einer widerrechtlichen Nachbildung desselben, oder einer ihnen zuständigen Uebersetzung unter denselben Voraussetzungen zu Statten, welche in dem gedachten Gesetze vom 22. Februar 1844, § 11 und 12 festgestellt sind.

Digitized by Google

§ 18. Musikalische Werke hören durch Uebersetzung des dazu gehörigen oder durch Unterlegung eines anderen Textes nicht auf, Originalwerke zu sein.

Urkundlich haben wir dieses Gesetz eigenhändig unterschrieben und das königliche Siegel beidrucken lassen.

Dresden, den 27. Juli 146.

Friedrich August.

(L. S.) *Julius Traugott Jacob v. Könneritz.*

Die zur Publication dieses Gesetzes erlassene Verordnung enthält noch die Erklärung: Man habe sich zu der in § 17 befindlichen Bestimmung in der Hoffnung entschlossen, dass auch die Regierungen derjenigen deutschen Bundesstaaten, in welchen zur Zeit eine ähnliche Erweiterung der bundesgesetzlichen Frist nicht stattgefunden hat, sächsischen Componisten und dramatischen Schriftstellern und deren Rechtsnachfolgern den bundes- und landesgesetzlichen Schutz gegen unbefugte Aufführung ihrer Werke innerhalb einer gleich langen Frist gewähren werden. Für den Fall, dass eine dem entsprechende Zusicherung im Wege der Verhandlung nicht zu erlangen sein sollte, behalte man sich ausdrücklich vor, jene Bestimmung im verfassungsmässigen Wege annoch einer Modification zu unterwerfen.

Es ist nun ferner einer anderen gesetzlichen Bestimmung Erwähnung zu thun, welche sich auf den Musikalienhandel und musikalischen Nachdruck bezieht. Wir meinen den zwischen *Preussen* und *Grossbritannien* am 13. Mai 1846 abgeschlossenen Vertrag „wegen gegenseitigen Schutzes der Autorenrechte und Herabsetzung der englischen Einfuhrzölle auf hierlands erschienene Bücher“ — ein Vertrag, dem am 24. August d. J. das Königreich *Sachsen* beigetreten ist und dem voraussichtlich auch die übrigen Zollvereinsstaaten beitreten werden.

Der preussisch-britische Vertrag bestimmt Artikel 1, dass alle in dem einen der beiden Länder erschienenen Bücher, dramatischen Werke, musikalischen Compositionen in dem anderen Lande denselben Schutz gegen Nachdruck und unerlaubte Vervielfältigung geniessen sollen, den die im letzteren selbst erschienenen geniessen. — Um jedoch dieses Schutzes theilhaftig zu werden, müssen (Art. 2) die Autoren oder deren Vertreter und Rechtsnachfolger das Werk betreffenden Ortes einregistriren lassen, und zwar rücksichtlich der zuerst in Preussen erschienenen Werke in das Registrirungsbuch des Buchhändlervereines (Register-book of the Company of Stationers) zu London, in Betreff der in Grossbritannien erschienenen aber in ein beim preussischen Kultusministerium zu führendes Verzeichniss. In jenem Falle wird durch eine beglaubigte Abschrift der Eintragung, in diesem durch ein Attest der betreffenden Behörde der Beweis geführt, dass diese Solennität beobachtet worden ist. Die Eintragungsgebühren sollen 10 Sgr. oder 1 Sh. für jedes Werk nicht übersteigen. Auch muss von jedem Werke ein Exemplar unentgeltlich abgegeben werden. — Art. 3 dehnt, unter gleichen Voraussetzungen, den Rechtsschutz auf die öffentliche Darstellung oder Aufführung dramatischer oder musikalischer Werke aus. — Art. 4 setzt den Eingangszoll nach Grossbritannien für Bücher, Stiche, Zeichnungen und (laut eines Zusatzartikels) Musikalien auf 15 Schilling für den Centner fest — ein Zoll, der sich auf 2 Pfd. 10 Sh. erhöht, wenn die Werke ursprünglich in Grossbritannien erschienen, dann aber in Preussen wieder erschienen sind. — Die nach Grossbritaunien einzuführenden Bücher und Noten müssen durch die Ortsbehörden gestempelt werden (Art. 5). — Art. 6 wahrt beiden contrahirenden Theilen das Recht, die Einfuhr solcher Werke zu hindern, welche nach der inneren Gesetzgebung oder nach Verträgen mit auswärtigen Staaten für Nachdrücke oder unerlaubte Vervielfältigungen anzusehen sind. — In Art. 7 verpflichten sich die Contrahenten, im Falle sie mit einer dritten Macht einen Vertrag über internationalen Schutz des Rechtes zur Vervielfältigung abschliessen, eine Bestimmung darin aufzunehmen, welche Art. 6 entspricht; Art. 8 endlich behält den Mitgliedern des Zollvereines das Recht vor, dieser Uebereinkunft beizutreten. —

Wie bemerkt, hat nun auch das Königreich Sachsen sich diesem Vertrage angeschlossen, unter der Bestimmung, dass die Eintragung der in Grossbritannien erschienenen Werke, die des Schutzes in Sachsen theilhaftig werden sollen, bei dem von der Kreisdirection zu Leipzig gehaltenen Register (Bücherrolle) erfolgt. Das hierüber ausgestellte Attest dieser Behörde dient als Beweis für das ausschliessliche Recht der Vervielfältigung innerhalb des Königreichs Sachsen. —

Uebrigens gilt der Vertrag zunächst auf fünf Jahre vom 1. September 1846 an, und er soll ferner von da an allemal bis zum Ablaufe eines Jahres nach erfolgter Aufkündigung bestehen.

Offenes Sendschreiben an Herrn Wieprecht, Generaldirector der preuss. Militärmusik.

(Beschluss.)

Hier nun meine letzte Antwort auf Ihren Artikel, welche Ihre mündlichen Lobeserhebungen in Coblenz Lüge strafen.

Ich fordere Sie auf, Herr Generaldirector, mir zu beweisen, dass Sie meine Instrumente kannten, ehe ich Ihnen dieselben vorgezeigt, oder solche zu zeigen, welche *vor* den Meinigen verfertigt, den Meinigen gleichsehen, und verpflichte mich, im Falle dies geschieht, auf meine Brevets und Rechte zu verzichten.

Ich fordere Sie auf, mir Instrumente, welcher Art sie auch sein mögen, zu zeigen, welche in Bezug ihres Tones oder ihres Baues mit denjenigen meiner Fabrikation in einen Wettstreit treten können, welche in der französischen Armee angenommen worden sind.

Ich fordere Sie auf, auf denjenigen Ihrer Instrumente, die ich in Coblenz gesehen, oder auf irgend einem anderen Ihres Landes dasselbe spielen zu lassen, was man auf meinen Instrumenten mit Leichtigkeit, Richtigkeit und schönem Tone vortragen wird.

Um Ihnen zu beweisen, dass Sie in Coblenz hinsichtlich der deutschen Instrumentenverfertiger die Wahrheit gesagt haben, so fordere ich Sie auf, Sie, Ihren Associé Herrn *Moritz* und Ihren Holzinstrumentenmacher (denn es wäre ein Gewissensfall, es Ihnen allein anha-

Digitized by Google

ben zu wollen, und wie ungern ich's auch thue, muss ich doch gezwungenerweise diese Herren mit in's Spiel ziehen), ich fordere Sie auf, Sie drei zusammen, die Hälfte dessen zu erfinden oder zu vervollkommnen, was ich allein machen werde; nämlich, irgend zwei Instrumente, eines aus Holz, das andere aus Kupferblech, welche *nützlich* seien; und mache mich meinerseits verbindlich, mich unter Ihrer Aufsicht, mit dem rohen Kupferblech und unbearbeiteten Holze, d. h. mit den blosen Baumaterialien versehen, einschliessen zu lassen, und nicht eher wieder aus dem Verschliesse hervorzutreten, als bevor ich *vier* Instrumente verfertigt, *zwei* aus Holz, *zwei* aus Kupferblech, welche ich erfunden, und die ich zudem spielen werde.

Als Preis des Concurses soll eine den Kosten gleichkommende Summe festgesetzt werden; der Ort, eine Stadt, halbwegs Paris, halbwegs Berlin.

Da Ihnen vielleicht aber dieser Vorschlag nicht angenehm scheint, so mache ich Ihnen hier einen anderen.

Ich fordere Sie auf, mit einem Vereine der besten Berliner Künstler, die die Instrumente Ihres vorgeblichen Systems spielen, aufzutreten, und werde dasselbe mit französischen Künstlern thun, die meine Instrumente spielen und die nach meinem Systeme organisirt sind; jedes Orchester soll von 75 bis 100 Musiker zählen, der Preis wieder eine den Unkosten gleichkommende Summe sein.

Die Jury soll aus fähigen und unabhängigen Männern vom Fach bestehen und über folgende Puncte einen richterlichen Ausspruch zu fällen haben:

1) Die Neuheit der Effecte.
2) Die Schwierigkeit der vorgetragenen Stücke.
3) Die besten Soli (worunter ich meine Partie spielen werde, und wozu ich die beste Bassclarinette aus Deutschland zum Wettstreit auffordere).
4) Die brillantesten und effectvollsten Stücke.
5) Die besten Verhältnisse, und das richtigste, eclatanteste, sonorste, vollkommenste Ensemble.
6) Die Instrumente, welche des grössten Effects fähig sein werden.

Aehnliche Herausforderungen nimmt man schon aus dem Wunsche des Sieges allein an; hier aber ist Ihre Ehre selbst mit auf dem Spiele. Sie mögen mir es glauben, wie ungern ich meine Zuflucht zu solchen Mitteln nehme; bedenken Sie aber auch, dass Sie mich dazu nöthigen. Auch werden Sie, ich hoffe es zuversichtlich, unter dem Einflusse desselben Patriotismus, welcher im Vergessen so vieler schöner Worte Ihnen Ihre Artikel eingab, und der Sie diesmal daran mahnt, dass Sie der Associé einer Instrumentenfabrik und hauptsächlich der Generaldirector der preussischen Militärmusikchöre sind — meine Aufforderung annehmen. Zur Antwort gebe ich Ihnen vierzehn Tage; sechs Monate, um die gehörigen Vorkehrungen zu treffen.

Weichen Sie aber aus (was ich nicht glauben mag, obgleich ein solches Betragen ganz das des Mannes wäre, der die Zeitungsartikel schrieb), weichen Sie aus, sage ich, dann wird es sich erweisen, dass Sie es nicht wagen, mit den Waffen in der Hand die Grosssprechereien Ihrer Feder zu vertheidigen. Dann werde ich im Angesichte Ihrer und der französischen Leser erklären:

1) Dass Sie die Militärmusikchöre, deren Chef Sie sind, um keine Spanne weiter vorangebracht haben.
2) Dass Sie im Gegentheil dieselben nicht in dem Range erhalten, welchen ihnen der dem deutschen Volke mit so viel Recht zukommende musikalische Ruf angewiesen — es sei denn, dass Sie als Fortschritt die Serenade monstre ansehen, die aus 300 Trommeln und Trompeten bestand und welche Sie der jungen Königin Englands in dem Hofe ihres Palastes und unter ihren Fenstern brachten, was jedoch eher als ein sinniger Einfall gelten mag, oder als eine delicate Intention, mit einem Worte als eine eigenthümliche Probe des Sie characterisireuden Geschmacks.

Was Sie persönlich betrifft, welche Titel berechtigen Sie zum Posten, der Ihnen anvertraut ist?

Haben Sie in der Organisation der Musikchöre irgend eine Reform bewerkstelligt? — Nein.

Haben Sie sich auf einem Instrumente als Virtuos erwiesen? — Nein.

Haben Sie etwas erfunden? — Nein.

Wahrscheinlich sind Sie ein grosser Componist, dessen Ruf nicht bis zu uns herüber gedrungen; bei einer solchen Stellung, unter so günstigen Umständen, unter einem Könige, dem Freund und Beschützer der Künste, unter Ministern, welche die Musikkunst lieben und begünstigen, unter einem Volke, wo Jeder als Musiker geboren wird: was haben Sie gethan, um sich dieses Directortitels würdig zu zeigen, was berechtigt Sie, es zu wagen, gegen Andere so ungerecht streng zu sein? — Nichts.

Paris, den 13. August 1846.

Adolph Sax.

Nachricht.

Wien, den 18. September 1846. Unser Hofoperntheater hat sich gewaltig auf die Füsse gestellt und gibt sein wiedererwachtes Leben durch manch' kräftige Aeusserung kund. Davon möchte sich wohl eine schöne Lehre für alle jene Institute herausräsonieren lassen, welche in Pacht gegeben werden; denn jetzt, wo der bisherige Pächter Herr *Ballochino* so nahe daran war, sein herrliches Pachtgütchen, das ihm jährlich nebst der vollen ungeschmälerten täglichen Einnahme noch 80,000 Fl. Conv.-Münze als ausserordentlichen Beischuss des Loses einbringt, nunmehr gänzlich zu verlieren, da wurde der Herr Pachter plötzlich unternehmend und erkannte, dass die Gunst und die Zufriedenstellung des Publicums denn doch neben seinem eigenen Vortheile auch für etwas zu gelten habe, und dass man seine Schäfchen zwar fleissig scheren dürfe, aber ihr bischen Blut zum Mindesten, so lange man sie lebend erhalten wolle, noch verschonen müsse; eine Erfahrung, die Herr *Ballochino* durch den Druck veröffentlichen und in Freiexemplaren nach allen Residenzen hin versenden sollte. — Also wir besitzen jetzt eine recht annehmbare deutsche Oper und der Herr Pachter einen erneuerten Pachtcontract auf die folgenden drei Jahre, somit werden wohl beide Theile zufrieden sein.

Digitized by Google

Als neu vorgeführte Oper hörten wir in der jüngstvergangenen Zeit, nämlich am 5. d. M., *Halevy's* „Musketiere der Königin." War schon die Uebersetzung von *Grünbaum* eine um Vieles gelungenere als jene uns am Theater an der Wien durch *J. Kupelwieser* vorgeführte, so war doch die Aufführung selbst im Vergleiche zu jener früheren eine vollendete zu nennen. Die fünf Hauptpartieen dieser Oper waren den Damen: *Zerr* (Athenais) und *Schwarz* (Bertha), dann den Herren *Erl* (Olivier), *Leithner* (Hector, welcher Part im Theater an der Wien dem Tenoristen *Gehrer* anvertraut war) und *Formes* (Roland) übergeben. Die Aufnahme dieser Novität war jetzt eine im hohen Grade günstige zu nennen, obschon sie vierzehn Tage früher auf der Vorstadtbühne eine arge Schlappe davongetragen hatte, und schon mehrere Male erschien sie seit ihrer ersten Aufführung wieder als Ausfüllpiece auf dem Repertoire.

Als halbe Novität wurde uns „Die Ballnacht" von *Auber* wieder aufgetischt, welche wir seit einem Triennium nicht gehört hatten; darin glänzte Frau *Hasselt-Barth* als Melanie und Herr *Erl* als Olaf. Für die Feinschmecker der französischen Küche waren diese beiden Werke *Halevy's* und *Auber's* herrliche und ersehnte Leckerbissen. Die Freunde der italienischen Musik fanden sich bei *Donizetti's* „Don Sebastian," am 11. d. M., sehr zahlreich ein. Es ist diese Oper zu einem Favoritstücke unseres Publicums erhoben worden, bei dieser Vorstellung aber war das Haus schon aus dem Grunde überfüllt, weil Frau *Stöckl-Heinefetter* zum ersten Male die Partie der Zaide sang und Herr *Negroni*, ein allgemein gesuchter Gesanglehrer unserer Residenz, nun neu engagirtes Mitglied dieser Bühne, als Abayaldos seinen ersten Gang auf diesen Bretern versuchte; — allein — wo die Erwartungen zu gross, sieht man sie gewöhnlich nicht erfüllt.

Für deutsche Ohren war der 13. d. M. ein grosser Fest- und Jubeltag — „Don Juan" wurde gegeben, wobei Frau *Hasselt-Barth* die Donna Anna, Frau *Stöckl-Heinefetter* die Elvira, und Fräul. *Zerr* die Zerline übernommen hatte. *Leithner* sang den Don Juan und *Draxler* den Leporello. Der Ruf der *Hasselt* als Anna ist ein allgemeiner und auch überall als vollgiltig anerkannter. Hätte Herr *Draxler* den Gonverneur übernehmen können und seinen Part einem *Staudigl* übergeben dürfen, diese Vorstellung hätte ein schönes Blatt in der musikalischen Kunstgeschichte geliefert. Es ist ein unverzeihlicher Missgriff dieses Institutes gewesen, *Staudigl*, den ersten deutschen Sänger, so schnöde von sich zu weisen und ihn dem *Pokorni*'schen Unternehmen in die Hände zu spielen; es mögen wohl schon einige Reumomente gekommen sein, denn *Staudigl* ist der grosse Liebling unseres Publicums, und ist jeden Zoll breit Wiener, aber eine Theaterdirection muss auch consequent sein und die Consequenz will keinen Gegenschritt dulden, der ihr früheres Handeln als übereilt und unklug darstellt; somit bleibt *Staudigl* an der Wien und *Ballochino* ein — consequenter Mann.

Als Gäste waren seit der Zeit meiner letzten Correspondenz an dieser Bühne aufgetreten Frau *Sautel-Lacombe* in der „Hochzeit des Figaro" und Herr *Meinhardt*, herzoglich nassau'scher Hofsänger, als Jäger im „Nachtlager von Granada." Frau *Lacombe*, eine Sängerin dritten Ranges von einer französischen Provinzialbühne, besitzt ausser einer bedeutend schadhaften Stimme, einem unreinen Vortrage und sehr mittelmässigen Spiele eben weiter keine besonderen Vorzüge; auch Herr *Meinhardt* ist ein Bariton, wie man deren Dutzende besitzt, ihm mangelt noch eine gute Schule und tüchtiges Studium. Von unseren Gästen also haben wir keine besonderen Hochgenüsse zu gewärtigen, wir müssen uns daher auf den activen Personalstand verlassen und werden dabei besser fahren, als wenn wir jährlich ein oder zwei Male einen berühmten Gast in unserer Mitte hören.

Das Theater an der Wien hatte *Auber's* „Barcarole" zur Aufführung gebracht; wie aber lässt es sich bei solch einer Aufführung über eine Oper aburtheilen? uns wurde bei Anhörung dieser Buffa blos so viel klar, das wir es mit einer Arbeit der französischen Schule zu thun hatten, diese Kenntniss hätten wir aber mit bedeutend weniger Mühe, Aerger und Langeweile aus dem Lesen des an allen Ecken angeklebten Theaterzettels schöpfen können, und wir wären um ein paar Stunden unseres Lebens reicher, die wir so fruchtlos vergeudeten.

Am 17. d. M. hörten wir *Lortzing's* „Beide Schützen." Ueber den Gehalt dieses Opus aus der Feder unseres geistreichen und bühnenkundigen neuen Herrn Capellmeisters sind bereits Urtheile von allen Orten her in den Annalen der musikalischen Tagesgeschichte niedergelegt worden; über die Aufnahme, welche diesem — unrichtig mit dem Namen „Oper" belegten — Werke bei diesmaliger Vorführung zu Theil wurde, genüge zu erwähnen, dass *Lortzing* wiederholt gerufen wurde, dass sich aber jeder Zuhörer gewiss bei sich selbst zugeschworen, nicht zum zweiten Male diese Piece von derselben Besetzung mehr hören zu wollen.

Am 19. kam im Theater in der Josephstadt, welches ebenfalls unter Herrn *Pokorni's* Direction zu stehen das Unglück hat, und wo gewöhnlich nur „Nebelbilder," „Kunst-Automaten," „Ungarische Tänzer" dem Publicum vorgeführt werden, *C. M. v. Weber's* „Preziosa" zur Aufführung; um aber dem Werke *Weber's* in musikalischer Beziehung hilfreich unter die Arme zu greifen, wurden „Cachucha," „Gitana" und eine Anzahl von ungarischen Volks-, Ballet- und Salontänzen von der früher erwähnten Gesellschaft executirt. Das heisst doch mit der Zeit vorwärts schreiten: spanische Zigeuner, welche eine ungarische Quadrille vom Carneval 1846 aufführen, das heisst das Schöne mit dem Nützlichen paaren.

Die dritte und letzte Sängerfahrt für dieses Jahr fand heute nach Laxenburg, einem kaiserlichen Lustschlosse in einem der schönsten Gärten Oesterreichs, Statt. Die Liedertafel, begleitet von der Militärcapelle eines Jägerregiments, verpflichtete alle Anwesenden, die sich über 5000 belaufen haben mögen, durch den frohen genussreichen Tag, welchen sie denselben bereitet hatte; der Abend wurde mit einem imposanten Fackelzug auf dem grossen paradiesisch gelegenen Teiche beschlossen.

Digitized by Google

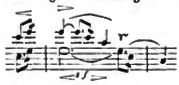
Leipzig, den 5. October 1846. Erstes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Sonntag, den 4. October. — Ouverture zum Wasserträger von *Cherubini*. — Arie aus Figaro von *Mozart*, gesungen von Fräul. *Leopoldine Tuczek*, königl. preuss. Kammersängerin. — Concert für Pianoforte von *Felix Mendelssohn Bartholdy*, vorgetragen von Mad. *Louise Dulken*, Pianistin der Königin von England. — Arie von *Persiani*, gesungen von Fräul. *Tuczek*. — Fantasie für Pianoforte solo von *S. Thalberg*, vorgetragen von Mad. *Dulken*. — Concert-Ouverture im ernsten Style von *L. Spohr* (Op. 126). — Symphonie pastorale von *L. van Beethoven*. —

Die Leipziger Gewandhausconcerte sind ein schlagender Beweis, dass die Geschmacksrichtung des Publicums in der Hand der Künstler liegt. Fest stehen sie gegen die von allen Seiten herandrängenden Wogen der frivolen Musik, und weit entfernt, durch ihre ernste Tendenz zurückzuschrecken und die Theilnahme zu vermindern, kann der grosse Raum die stets anschwellende Zuhörermasse kaum mehr fassen. Was für die Malerkunst eine werthvolle Bildergalerie, sind diese Concerte für die Tonkunst, eine Sammlung der schönsten Meisterwerke, zum Vollgenuss in's rechte Licht gestellt durch geistvolle Auffassung und Ausführung. Freilich dringt auch in die Reihen der hier erscheinenden edelsten Tongeister, wie in alles menschliche Treiben das böse Prinzip ein, und die Seele, welche jetzt in einer *Beethoven*'schen Tondichtung schwelgt, muss unmittelbar darauf eine italienische Aric aushalten. Aber italienische Arien sind bis jetzt noch unwiderstehlich, und dass sie es sind, ist lediglich Schuld der deutschen Vocalcomponisten. Sobald diese begreifen lernen, dass auch der Sänger ein Recht hat, welches er nie aufgeben will und kann, das Recht, seiner Stimme Geltung zu verschaffen, und sobald die Componisten einsehen, dass mit diesem Verlangen des Sängers die höchsten Forderungen der Kunst zugleich zu erfüllen sind, werden die ausländischen Phantome verschwinden, und nimmer wieder erscheinen. Bis dahin sind italienische Arien unvermeidlich, und über das Unvermeidliche soll man nicht klagen.

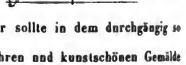
Wenn wir den Verfechtern derjenigen Instrumentalmusik, welche unserem Gciste nichts Bestimmtes sagen darf, deren Reiz darin bestehen soll, dass wir dabei denken und fühlen können, was wir wollen, deren Gegentheil sie malende Musik im verächtlichen Sinne nennen, Glauben schenken, so waren die beiden diesmal vorgeführten Stücke, Ouverture zum Wasserträger und Pastoralsymphonie von *Beethoven*, schlecht gewählt. In der That, wer gekommen war, um während der Musik etwa an seine Geliebte, oder an die nachher zu besuchende Gesellschaft, oder an ein vorher gemachtes oder nachher zu machendes glückliches Geschäftchen zu denken und sich mit den daraus fliessenden angenehmen Gefühlen gütlich zu thun, der war geprellt. Wer sollte gleich bei den ersten Tönen, welche die ängstlichste Spannung der sich verborgen haltenden Verfolgten, des Grafen Armand und seiner Gattin, so wunderbar treu schildern, an ein glücklich gemachtes Geschäft, — wer sollte bei dem Erzittern der Unglücklichen

bei dem furchtbar hineindrohenden Feinde

bei der flehenden Klage um Rettung



bei der verzweifelnden Bitte um Freigebung des entdeckten Gatten, im Allegro,



und dem wilden Nein

, wer sollte in dem durchgängig so bestimmten, glühend wahren und kunstschönen Gemälde der beiden gefahrvollen Tage, welche das edle Gattenpaar zu durchleben hatte, an irgend ein Ereignis aus seinem eigenen Alltagsleben denken können? Denn nur aus dem Alltagsleben heraus treibt es den Menschen Kunstgenüsse aufzusuchen; wenn das Schicksal ihn selbst kräftig fasst und herumrüttelt, geht er in kein Concert.

Derselben fatalen Kunstwirkung unterliegt der Hörer bei der Pastoralsymphonie. Da mag er mit eigenen Gedanken und Gefühlen einen Weg einschlagen wollen, es geht nicht. *Beethoven's* mächtiger Wille gebietet; seine Zauberhand erfasst uns, und wandeln müssen wir mit ihm dem Dörfchen zu; an das Bächlein müssen wir uns mit ihm legen; dem Bauerntanze müssen wir zuschauen, das Gewitter müssen wir über unserem Haupte dahindonnern, blitzen und herabregnen lassen; den nachherigen hergestellten Frieden der Natur, und alle die Gefühle, welche bei diesen verschiedenen Anlässen und Erscheinungen in der Menschenseele aufbeben, müssen wir durchfühlen, wir werden nicht gefragt, ob wir wollen, wir müssen.

So ergeht es dem musikalischen Kunstgemüthe beim Anhören genannter Tonwerke und ähnlicher. Und dass es ihm so ergeht, macht eben in solchen Augenblicken sein Glück, das ist das Wesen des Kunstgenusses.

Warum machen nicht alle, warum nur die wenigsten, bis jetzt erschienenen Werke der malenden, oder besser gesagt, der ein bestimmtes Object schildernden Musik bedeutende Wirkung?

Ich habe an anderem Orte einige Ursachen angegeben; eine hauptsächliche heisst: Mangel eines der Musik überall zugänglichen, allgemein verständlichen und allgemein ansprechenden Stoffs. Hierin hat *Beethoven* in der Pastoralsymphonie einen ungemein glücklichen Griff gethan. Wer hat nicht eine Landpartie gemacht? wer lag nicht einmal schwärmerisch gestimmt an einem rieselnden Bächlein? Wem fehlte in seiner Einbildungskraft das erlebte Bild eines Bauerntanzes? und Gewitter sind auch über jedem Menschenhaupte hingezogen, und die ruhig und friedlich gestimmte Natur darnach hat Jeder gesehen und mitempfunden.

Diesen Wink fasst auf, junge strebende Componisten. Setzt euch nicht hin, um eine Symphonie blos zu componiren; auch nicht, um den ersten besten Stoff darin

Digitized by Google

zur Erscheinung durch Tonbilder zu bringen, sondern sucht und wählt sorgfältig einen, den ihr nicht als Fremdling der Seele vorstellt, sondern als einen lieben Bekannten, dessen Andenken ihr in möglichster Frische und Lebendigkeit erneuert.

Ueber Fräul. *Tuczek* wagen wir nach einmaligem Hören im Concertsaale nicht, ein Urtheil festzustellen. In der *Mozart*'schen Arie zitterte der Sängerin Stimme etwas und sang sie einzelne Töne um ein Weniges zu tief. Sie trug zwar mit Ausdruck vor, aber er schien uns mehr ein gewollter als ein innerlichst und durchgängig empfundener zu sein. In der Arie von *Persiani*, die keine Ansprüche an das deutsche Herz macht, sondern, wie *Börne* sagt, nur mit dem Ohre parlirt, trat sie als Virtuosin vortheilhaft hervor, wenn man nicht vergass, dass eine Deutsche sang; denn den Reiz, welchen die flachste italienische Arie erhält, wenn sie aus einer ächten italienischen und italienisch geschulten Kehle hervorquillt, haucht, schnellt, schlägt, schmettert u. s. w., den würden die deutschen Kehlen vergebens nachzuahmen suchen, wenn sie auch alle wüssten, dass ohne diesen Reiz eine italienische Arie für das Kennerohr unter allen Kunsterbärmlichkeiten die erbärmlichste ist. Fräul. *Tuczek* sang ausser den angekündigten Arien noch zwei Lieder von *Mendelssohn*, und die am Besten. Wir berührten die leisen Schwächen der Sängerin, die sich im Concertsaal uns bemerkbar machten. Dass sie, was Fülle und Gleichheit des Stimmklanges, Fertigkeit in Triller und Coloraturen u. s. w. betrifft, eine ausgezeichnete Erscheinung auch hier war, bemerken wir ausdrücklich.

Warum sprechen Lieder mit bloser Clavierbegleitung im Concertsaal immer so vorzüglich an? Weil das einfach begleitende und durch seinen Klangcharacter gegen die Singstimme äusserst glücklich contrastirende Instrument so angenehm wirkt, und wieder contrastirend nach und vor den Orchestermassen erscheint. Was der Zufall hier zwischen das Programm warf, das sollte, unserer Meinung nach, mit Absicht zu anmuthiger Abwechselung in jedem Concerte geschehen, wäre es nur, um das Ohr ausruhen zu lassen, damit es neue Spannkraft für die stärkeren Instrumentalmassen gewänne.

Madame *Dulken* spielte ihre beiden Piecen mit grosser Fertigkeit, Sicherheit und in Hinsicht auf Frauenkraft bedeutender Energie. — Die Concertouverture von *Spohr* ist eines seiner besten Werke. Möchten doch junge Künstler aus den Partituren dieses Meisters lernen wollen, wie man die gelehrtesten polyphonen Combinationen immer wohlklingend und klar vernehmbar hinzeichnen kann. Es ist der schwierigste Theil der Instrumentirungskunst, und bei Wenigen nur in der Vollendung wie bei *Spohr* anzutreffen.

Wir haben über *Mendelssohn's* Concert, seine Leitung und über die Ausführung des Orchesters nichts gesagt, weil wir durch Wiederholung des Allbekannten Zeit und Raum nicht verschwenden mögen. Wir bemerken daher schliesslich blos, dass ein leiser Schatten in den Genuss dieses Abends durch etwas unreine Stimmung der Blasinstrumente fiel, was aber bei der ausserordentlichen Hitze des überfüllten Saales kaum zu vermeiden gewesen sein mag.

Excerpte.

Dass eine zu rechter Zeit in das Bewusstsein tretende Idee ruhende Kräfte im Menschen oft zur lebendigsten und glücklichsten That aufrütteln und befähigen könne, ist eine allbekannte Erfahrung. Auch des Künstlers Thaten gehen aus Beobachtungen, Erkenntnissen, Maximen hervor. Es ist daher für ihn von der grössten Wichtigkeit, so bald wie möglich in den Besitz aller derjenigen zu kommen, die sein Können unmittelbar zu erkräftigen und zu steigern geeignet sind. Keiner aber findet alle in sich, er muss nach vielen bei anderen Gestern fragen. Nun hat die Zeit einen grossen Schatz wirklich practischer Gedanken aufgespeichert, aber sie liegen meist in einem Schwalle von Büchern und Journalen verstreut und versteckt. Darum sind Sammlungen derselben für bestimmte Haupt- und damit in nahem Bezug stehende Nebendisciplinen immer als vorzüglich nützlich und rasch fortbildend erkannt worden. Auch unsere Zeitung hat von ihrer Gründung an bis in die neuere Zeit solche Gedanken vorgeführt, nur aber zu selten. Wenn sich der wissund lernbegierige Leser über ihre Erscheinung zu freuen anfing, waren sie schon wieder verschwunden, und oft auf lange Zeit.

Wir hoffen den Dank der geehrten Leser zu gewinnen, wenn wir von jetzt an eine kleine Excerptensammlung anlegen und regelmässig durch alle Blätter fortführen. Die Aufgabe ist nicht leicht und nicht bequem, wie Manche auf den ersten Blick vielleicht glauben möchten, wenn sie zweckmässig gelöst, und nur wirklich practisch fördernde Ideen ausgewählt werden sollen. Denn, wie schon bemerkt, müssen sie aus einer grossen Masse in- und ausländischer, älterer und neuerer Bücher und Journale hervorgesucht werden. Auch gedenken wir keineswegs blos abzuschreiben, sondern berichtigend, ergänzend u. s. w. selbst mitzureden, wo es uns nöthig scheint.

Die Redaction.

Nichts Grosses, Dauerndes, Wirksames auf dieser Erde ohne Selbstkritik. —

Daher ist die Selbstkritik dem Operncomponisten so nothwendig, der ja besonders auf die Anderen, die Masse angewiesen ist. Ich habe mich oft für Accommodation im Gebiete der musikalisch-dramatischen Composition ausgesprochen; ich habe oft den Vertretern der letzteren zugerufen: „Seid practisch!“ Aber ich setzte immer die Selbstkritik voraus, denn man kann sie nur dann accommodiren, nur dann practisch sein, wenn man den Organismus des eigenen Ich's bis in die geheimsten Windungen verfolgt hat, wenn man genau die eigenen Kräfte und Fähigkeiten kennt, und diese zu handhaben weiss. Der Operncomponist, dessen erstes Werk Fiasco macht, eben weil es nicht practisch ist, kann nur dann in seinem zweiten Accommodation und Gesinnung vereinigen, wenn er die Selbstkritik auszuüben und danach zu handeln weiss. Im letzteren Falle wird sein zweites Werk originell und doch verständlich sein, kurz, ein Zeugniss ablegen von dem wesentlichen Bedingniss alles Operncompouirens, *von dem Beobachtungsgeist.*

Ueberhaupt sollte man nicht an eine so schwierige Production, wie die Oper, gehen, bevor nicht der Geist

Digitized by Google

und das Herz gereift sind. Die Kultur dieses Feldes der Musik erfordert so viel, dass selbst der Genius sich gehörig entfaltet haben muss, will er eine in allen Theilen genügende Oper zu Stande bringen. Der Operncomponist muss das Leben kennen, und sich dennoch die Naivetät des Herzens zu bewahren wissen, er muss Künstler und Weltmann zugleich sein. Er muss sehr viel wissen, und dennoch Phantasie haben, er muss sich inmitten der Lüge, des Unglaubens bewegen, wie ein Heiliger, den Glaube und Begeisterung bis in sein spätes Alter begleiten. Der Operncomponist muss vor allen Dingen den Menschen kennen, er muss seine Tugenden, Schwächen, seine Leidenschaften studirt haben, er muss das grosse Geheimniss besitzen, die Menschen auch dann zu beobachten, wenn sie sich unbeobachtet glauben, und nur dann wird seine Zeichnung der musikalischen Charactere Wahrheit athmen. Aber mit der Wahrheit allein ist es nicht gethan; sie muss lebendig sein, eindringen in die Herzen der Menschen, und anregen, und das kann sie nur dann, wenn die Kunst sie dictirt hat.

Das Haupträthsel der Anziehungskraft *Donizetti*'scher, wie aller italienischen Opernmusik liegt in der Form. Die letztere hat ein Grundgesetz, das sich im Verlauf der Zeiten als ausserordentlich practisch bewährt hat. Dasselbe besteht nämlich darin, jedes Opernmotiv so oft wie möglich erklingen zu lassen. Es ist ein Erfahrungssatz, dass *der* Componist schon zur Hälfte reussirt, welcher seine Musik oft hören lassen kann. Dies wissen die Italiener, deshalb muss das Motiv einer Arie fünf- sechsmal herhalten, ja, zwei- dreimal in veränderter Gestalt auftauchen. Auf diese Weise eignet sich die Masse nach und nach das Motiv an, und das ist's, wonach alle Componisten streben sollten. Ich bin der Meinung, dass selbst unsere deutschen Operncomponisten hier den Fingerzeig finden, populär zu schreiben. Warum liesse sich nicht die italienische Opernform mit der deutschen Richtung zu characterisiren vereinigen? Und da die Melodieen der Deutschen an innerem Gehalt die der Italiener weit überragen, so möchte dies um so mehr ein Grund sein, das oben angedeutete Verfahren zu befolgen. — Ein anderes Gesetz der Italiener, das ebenfalls treffliche Wirkungen hervorruft, ist die Regierung des Effects, nicht blos in den grösseren Ensemblestücken, sondern in jeder einzelnen Nummer. Unter den Neueren wird dieses Gesetz vorzüglich von *Donizetti* mit theilweise sehr glücklichem Erfolge beachtet. Ich erinnere nur an das Finale des ersten Acts in „Lucrezia Borgia," des zweiten Acts in „Lucia." Das sind Meisterstücke der modernen, italienischen Opernmusik, und sollten namentlich von unseren deutschen Componisten etwas mehr berücksichtigt werden. *Donizetti* ist ein ausgezeichneter Routinier, und eben deshalb zum Studium für Andere sehr geeignet. — Ein drittes Gesetz der italienischen Opernmusik ist, in den Chören das melodische Element vorwalten zu lassen. Die genaue Befolgung desselben ist von dem grössten Einflusse auf die Dauerhaftigkeit des Erfolgs einer Oper. Je mehr und bessere Chöre die Oper enthält, desto unvergänglicher wird sie sein, desto lebendiger wird sie auf die Masse wirken. Die Arie, Cavatine gehört der Zeit an, in welcher sie componirt wird, die Ensemble's, die Chöre geben über diese Zeit hinaus. Daher wird eine Oper, die nur wenige oder mangelhafte Chöre enthält, aber desto mehr und gelungene Einzelsachen, ein Ding der Mode, die gerade so lange dauert, bis eine andere Erscheinung, sei sie besser oder schlechter, auftaucht.

Soll in die künstlerischen Compositionen der Deutschen wieder Haltung und Character kommen, so müssen Stoffe gewählt werden, die nicht blos wesentlich deutsche sind, sondern in denen sich auch die Wünsche, Hoffnungen und Rechte der Nation widerspiegeln, in denen die letztere gleichsam vertreten ist. Der Operntext muss nicht mehr der Tummelplatz für Unsinn und Trivialität, sondern für die Mahnung der heiligsten Interessen, und zwar der Volksinteressen sein. Die Masse, der Chor, muss nicht mehr als ein willenloses Werkzeug, als eine Art Lakaienautur erscheinen, die sich glücklich fühlt, wenn sie die Worte ihres Gebieters auffangen und wiederkauen kann; sondern als eine selbständige Macht, intelligent und beseelt von erhabenen Gefühlen. Stellt einen solchen Text hin, und kleidet ihn in Töne ein, die das Volk versteht, die an sein Herz greifen und dasselbe erheben machen vor Freude oder Schmerz, streit vor Allem nach Klarheit und Wahrheit, und benutzt dazu die practische Art der Fremden, ohne an dem eigenen Gehalte etwas wegzugeben, dann werdet ihr eine Nationaloper haben, auf die das deutsche Volk schwören kann, wie auf seine Bibel; ein Gebet für Gross und Klein, Arm und Reich, eine Macht gegen fremde wie eigene Willkür. Dann braucht ihr nicht zu den Franzosen zu gehen, wenn ihr euch begeistern, nicht zu den Italienern, wenn ihr schwärmen wollt, dann hört ihr auf, gutmüthige Narren fremder Nationen zu sein, dann erfüllt ihr endlich einmal die Bestimmung von Männern auf dieser Erde.—

Ans: Civilisation und Musik, von *Theodor Hagen*.

Feuilleton.

Leipzig. Am 27. September gab Herr Organist *Schellenberg* in der hiesigen Nicolaikirche ein Vocal- und Orgelconcert zum Besten der durch den Brand Verunglückten und deren Hinterlassenen, unter Mitwirkung des Thomanerchores und des Gesangvereins Orpheus. Ausser einigen *Bach*'schen, waren alle anderen Pieeen von des Concertgebers eigener Composition. Für Orgel allein: 1) Toccate-Etude; 2) Concert für Orgel. Für Chor und Orgel: 1) Das Vaterunser; 2) Verleih' uns Frieden gnädiglich, Worte von *M. Luther;* und 3) der 130. Psalm für Solo und Chorgesang mit Orgelbegleitung. Herr *Schellenberg* ist ein ausgezeichneter Orgelspieler, der seine zum Theil sehr schwierigen Aufgaben mit Sicherheit und Leichtigkeit durchgängig löste. In seinen Compositionen für die Orgel zeigte sich Phantasie und eine durchgeübte Technik; der Aufbau seiner Gesangtexte ging unserer individuellen Meinung nach im Ganzen noch Wärme und Tiefe ab. Einzelne Momente traten jedoch auch darin das Gefühl ansprechend hervor, und zweifeln wir darum nicht, dass der Componist diesen Höchste unserer Kunst, das schaffen und begeisterten Ausdruck, in späteren Werken mehr darlegen werde. — Die Direction der Gesangstücke hatte der Musikdirector des Orpheusvereins, Herr *Riccius* übernommen, und muss man sie als eine durchaus sichere und gelungene bezeichnen.

Verantwortlicher Redacteur: Professor J. C. Lobe. Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten October. **Nr. 41.** 1846.

Inhalt: Das Gehaltvolle in der Musik. — *Nachrichten*: Aus Leipzig. Aus Rudolstadt. Novitäten und Curiosa aus dem Gebiete der Tonkunst in Frankfurt a. M. — *Excerpte.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Das Gehaltvolle in der Musik.

„Der wahre Künstler thut keinen Strich ohne Zweck und Bedeutung." *Goethe.*

Die Ouverture zu Don Juan von *Mozart.*

Erster Artikel.

Einleitung.

Keinem Künstler öfter, als dem Componisten, spricht man ab, was *Goethe* von dem wahren Künstler behauptet, dass er keinen Strich ohne Zweck und Bedeutung thue. Und unter allen Componisten vielleicht keinem mehr, als — *Mozart!*

Ihm wird zwar zugestanden, dass er die Wahrheit immer am Schärfsten ausgedrückt und zugleich am Schönsten dargestellt habe, aber man bestreitet ihm, dass er es mit klarem Bewusstsein gethan, dass er bei seinen Strichen allen auch deren Zweck und Bedeutung hell vor Augen gehabt. Ihm sei Alles instinctartig gekommen, im Dusel, Traum — Rechenschaft darüber habe er nicht geben können.

Dieser Glaube, entehrend für den Künstlergeist überhaupt, wird um so unbegreiflicher bei *Mozart*, als die vielen Aeusserungen in seinen Briefen auf das Evidenteste beweisen, wie aufmerksam er alle musikalischen Erscheinungen beobachtet, wie scharf er über das Wesen seiner Kunst gedacht, und mit welchem hellen bewussten Wollen er an das Schaffen seiner besten Werke gegangen.

Nur einige dieser Stellen mögen aus der *Nissen*'schen Biographie hier auftreten, um das schwache Kind an Verstande, den Instinktmenschen *Mozart*, wofür ihn so Viele noch immer ansehen, zu verbannen, und den denkenden Mann und Künstler zu zeigen, der er in Wahrheit gewesen.

Als der Vater in England todtkrank lag, durfte kein Clavier berührt werden. Um sich zu beschäftigen, componirte das Kind seine erste Symphonie mit allen Instrumenten. Die Schwester musste, neben ihm sitzend, abschreiben. Indem er componirte und schrieb, sagte er einmal zu ihr: „*Erinnere mich, dass ich dem Waldhorne was Rechtes zu thun gebe.*"

Ich stelle diesen Zug voran; er ist bedeutender als man ihn auf den ersten Blick halten möchte; er beweist, dass das, was man ihm am Meisten in seinem ganzen Leben absprechen will, das bewusste Wollen, sich schon in frühester Kindheit in ihm gezeigt hat. Schon in dieses kindische Brüten seiner Fantasie sprach die Reflexion, wollte er etwas dabei mit vollstem Bewusstsein; was, ist hier ziemlich gleichgiltig. Wenn aber so früh, beim Kinde schon ein bewusster Wille in das Komponiren hineingesprochen, wird er beim Jüngling und Mann spurlos verpufft, wird diese Geistesrichtung allein verschwunden sein, während alle anderen zu so wunderbarer Ausbildung gelangten?

In einem Briefe von München aus, als er mit der Komposition des Idomeneus beschäftigt war, schrieb er an seinen Vater: „Sagen Sie mir, finden Sie nicht, dass die Rede von der unterirdischen Stimme zu lang ist? Ueberlegen Sie es recht. — Stellen Sie sich das Theater vor! *die Stimme muss schreckbar sein — sie muss eindringen — man muss glauben, es sei wirklich so* — wie kann sie das bewirken, wenn die Rede zu lang ist, durch welche Länge die Zuhörer immer mehr von dessen Nichtigkeit überzeugt werden? — *Wäre im Hamlet die Rede des Geistes nicht so lang, sie würde noch von besserer Wirkung sein.*" Diese Rede hier ist auch ganz leicht abzukürzen, sie gewinnt mehr dadurch, als sie verliert."

Aus der ersten unterstrichenen Stelle sehen wir doch wahrhaftig keinen phantastisch blos hinbrütenden Jüngling, sondern einen hellen, klaren *vorher* das Wesen seines Gegenstandes, des in Tönen zu schildernden Objects *recht überlegenden* Verstand, eine klare Reflexion, die dem Geiste zum vollsten Bewusstsein bringt, *wie* der Moment aufgefasst und behandelt werden muss, wenn er die rechte Wirkung auf den Hörer hervorbringen soll. Mozart, ehe er die Fantasie in Thätigkeit setzt und ausschickt, das geeignete Material zur Schilderung dieser Scene zu suchen und herbeizuschaffen, sagt ihr vorher ganz bestimmt, wie es zu dem Zwecke beschaffen sein müsse. Er ist sich hier des Zweckes und der Bedeutung vollkommen bewusst, und wird keinen Strich in der Folge thun, der nicht damit übereinstimmte.

Und wie, dieser nach Manchen blos instinktartig das Rechte treffende Geist macht eine so treffende Bemerkung in der zweiten unterstrichenen Stelle über die Rede des Geistes im Hamlet, eine Bemerkung, welche von scharfer Beobachtungsgabe und auch in Thatsetzung derselben zeugt?

Ueber die Entführung schrieb er seinem Vater nach Salzburg:

Digitized by Google

„Der Zorn des Osmin wird dadurch in das Komische gebracht, weil die türkische Musik dabei angebracht ist. — In der Ausführung der Aria habe ich seine — Fischers — schönen tiefen Töne schimmern lassen. — Das: *d'rum beim Barte des Propheten* u. s. w. — ist zwar im nämlichen Tempo, aber mit geschwinden Noten — und da sein Zorn immer wächst, so muss, da man glaubt, die Arie sei schon zu Ende — das Allegro assai — ganz in einem andern Zeitmaasse und andern Tone eben den besten Effect machen; *denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorne befindet, überschreitet ja alle Ordnung, Maass und Ziel, er kennt sich nicht — und so muss sich auch die Musik nicht mehr kennen. — Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen, und die Musik auch in der schaudervollsten Lage, das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich allezeit Musik bleiben muss*, so habe ich keinen fremden Ton zum F (zum Tone der Aria), sondern einen befreundeten, aber nicht den nächsten, D minore, sondern den weitern, A minore, dazu gewählt." — Hier spricht in der ersten Stelle der scharfe Psychologe, in der zweiten der ächte Aesthetiker, und zwar stellt er in wenigen Worten das richtigste Grundprincip der Aesthetik der Tonkunst hin. „Nun die Arie von Belmonte in Adur: O wie ängstlich, o wie feurig u. s. w. wissen Sie, wie es ausgedrückt ist — auch ist das klopfende Herz schon angezeigt — die Violine in Octaven — diess ist die Favorit-Arie von Allen, die sie gehört haben — auch von mir — und ist ganz für die Stimme des *Adamberger* geschrieben. Man sieht das Zittern, Wanken, man sieht, wie sich die schwellende Brust hebt, welches durch ein Crescendo exprimirt ist; man hört das Lispeln und Seufzen, welches durch die ersten Violinen mit Sordinen und einer Flauto mit im Unisono ausgedrückt ist. — Der Janitscharen-Chor ist als solcher Alles, was man verlangen kann, kurz und lustig und ganz für die Wiener geschrieben. — Die Aria von der Constanze habe ich ein wenig der geläufigen Gurgel der Mselle *Cavalieri* aufgeopfert. — *Trennung war mein banges Loos, und nun schwimmt mein Aug' in Thränen* — habe ich, so viel es eine wälsche Bravour-Arie zulässt, auszudrücken gesucht. — Das *Hui* habe ich in schnell verändert, also: *doch wie schnell schwand meine Freude* u. s. w. Ich weiss nicht, was sich unsre deutschen Dichter denken; wenn sie schon das Theater nicht verstehen, was die Opern anlangt, so sollen sie doch wenigstens die Leute nicht reden lassen, als wenn Schweine vor ihnen stünden."

„Die Ouverture ist ganz kurz, weehselt immer mit Forte und Piano ab, wo beim Forte allezeit die türkische Musik einfällt, — modulirt so durch die Töne fort, und ich glaube, man wird dabei nicht sehlafen können, und sollte man eine ganze Nacht hindurch nicht geschlafen haben." —

Nur eine Briefstelle noch von Paris aus an seinen Vater:

„Die Symphonie fing an, Raff stand neben mir, und gleich mitten im Allegro war eine Passage, *die ich wohl wusste, dass sie gefallen müsste:* alle Zuhörer wurden davon hingerissen, und war ein grosses Applaudissement. —"

„*Weil ich aber wusste, wie ich sie schrieb, was das für einen Effect machen würde, so brachte ich sie zuletzt noch einmal an*, — da ging es nun *da capo*."

„*Weil ich hörte, dass hier alle letzte Allegro's, wie die ersten, mit allen Instrumenten zugleich, und meistens unisono anfangen, so fing ich es mit den zwei Violinen allein piano nur acht Takte an, — darauf kam gleich ein Forte, mithin machten die Zuhörer (wie ich es erwartete) bei Piano sch—, dann kam gleich das Forte.* — Sie das Forte hören und in die Hände klatschen war Eins." —

Und dieser Geist, nur wie er aus diesen wenigen Zeilen spricht, soll alle seine Werke instinctartig geschaffen haben!

Nachricht.

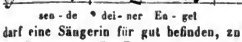
Leipzig, 1846. Zweites Abonnement-Concert, im Saale des Gewandhauses, Sonntag, den 11. October. — Ouverture zu Preciosa von *K. M. v. Weber*. — Scene und Arie aus dem Freischütz von *K. M. v. Weber*, gesungen von Fräul. *Wagner*, königl. Sächs. Hof-Opernsängerin aus Dresden. — Concert für die Violine von *L. v. Beethoven*, vorgetragen von Herrn *Joseph Joachim*. — Arie aus dem Barbier von Sevilla von *Rossini*, gesungen von Fräul. *Wagner*. — Symphonie von *Franz Schubert*. (Cdur.) —

Es gibt über jeden Gegenstand in der Musik fertige Journalphrasen, und folglich auch über die gute Orchesteraufführung einer Ouverture. Wir bemerken daher bei der Preciosa nur, dass man ein Kunstwerk hundertmal mit derselben Lust geniessen kann, die Beschreibung dieses Genusses aber dem Leser allerhöchst langweilig werden müsse, und rufen uns diese Wahrheit mit gellender Stimme zu, damit sie auch in andere Berichterstatterohren hinüberklinge und wirke.

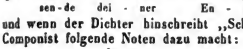
Ueber Fräul. *Wagner* haben wir viel Gutes zu sagen, wenn wir unserm Ingrimm über einen Gesangleher erst Luft gemacht haben, für heute blos durch folgende wenige Artikel.

1) Wo auf diesem Erdball Musik gemacht wird, fehlte ihr auch Alles sonst, drei Dinge sind gewiss darin zu finden: Rhythmus, Tempo, Takt. Das Bedürfniss und dringende Verlangen nach letzterem namentlich, und zwar in sicherem und nicht betrunkenem Schritt liegt in der Seele des gebildetsten Europäers wie des rohesten Bewohners der Urwälder Amerika's, und gibt es Urgesetze in der Tonkunst, der Takt ist dann eines. Alles Unsymmetrische, Ungleiche, Verzerrte verletzt. Kann es irgend einem Sänger erlaubt sein, die sorgfältig abgewogene symmetrische Tonreihe eines Componisten wie *Karl M. v. Weber* zu verrenken und auseinander zu zerren? Wenn *Karl M. von Weber* für gut befunden hat, hinzuschreiben:

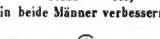
Digitized by Google



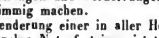
darf eine Sängerin für gut befinden, zu singen:



und wenn der Dichter hinschreibt „Schaaren" und der Componist folgende Noten dazu macht:



darf die Sängerin beide Männer verbessernd sprechen und singen:



Ein Gesanglehrer, der seiner Schülerin nicht sagt: ehren Sie das Taktgefühl der Hörer, der sie im Gegentheil zu Verrenkungen und Verzerrungen anleitet, muss die Kritik ingrimmig machen.

2) Jede Aenderung einer in aller Hörer Gedächtniss bis auf die einzelne Note festeingenisteten und der Natur unmittelbar nachgeschriebenen Melodie ist eine Ohrfeige, welche man dem Gefühl gibt.

Was würde ein Gesanglehrer sagen, wenn man ihm vordeclamiren wollte:

Vom Eise befreit sind *nunmehro* Strom und Bäche,
Durch des Frühlings *nicht allein* holden, belebenden, *sondern auch wirklich scharmanten* Blick!!

Sind die meisten Sängermanieren, eingestreut in die Tondichtungen ächter Meister, etwas Anderes als obige Nunmehro's, Nicht alleins, Sondernauchs, u. s. w.?

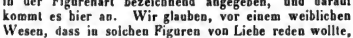
Was soll man von einem Gesanglehrer sagen, der seinen Schülern solche Kunstfratzen einlernt, anstatt sie auf's Energischste davor zu warnen?

3) In der *Rossini*'schen Arie aus dem Barbier liess Fräul. *Wagner* keinen Stein auf dem andern. Unter zehn Noten hatte *Rossini* der Sängerin etwa zwei recht gemacht, die andern achte verhesserte sie durch eigene! Und so ging's fort durch die ganze Arie. Man denke sich eine *Rossini*'sche Arie, diese brillante Variation bereits, über ein darunter verstecktes Thema, noch einmal übervariirt und überbrillantirt!

Was soll man zu einem Lehrer sagen, der seine Schülerin anleitet, das Ueberladene noch mehr zu überladen?

4) Die Rosine im italienischen Barbier wird als eine *liebliche anmuthige* vom Dichter gezeichnet, und obgleich die Italiener sich um den Charakter und den Ausdruck ihrer Personen im deutschen Sinne den Kopf nicht zerbrechen, so hat doch *Rossini* seine Rosine wirklich mit lieblichen und anmuthigen Tönen und Melismen umgaukelt. Diese liebliche, anmuthige und jedenfalls noch sehr junge Rosine singt von ihrer Liebe zu Lindoro. Eine deutsche Rosine würde das in einfachen reinen platonischen Tönen thun, der jungen Italienerin Einbildungskraft gebiert sinnlichere Bilder, die sie in Rouladen wohl herausrollen kann. Aber welche Liebesnuance einer Mädchenbrust kündigt etwa folgende wild fortissimo herausgestürmte musikalische Figur an?

oder Sprünge wie:



Beide Figuren sind in den Noten nicht treu, aber in der Figurenart bezeichnend angegeben, und darauf kommt es hier an. Wir glauben, vor einem weiblichen Wesen, dass in solchen Figuren von Liebe reden wollte, würden die leichtfertigsten Männer zurückschrecken.

Was soll man von einem Lehrer halten, der seinen Schülerinnen solche Tonphrasen erlaubt oder einlernt, und also bei seinem Unterricht von Vortrag im höhern Sinne, d. h. von naturwahrem Ausdrucke des Gefühls gar keine Ahnung zu haben scheint?

Fräulein *Wagner* kommt nämlich eben von Paris, aus der Schule des berühmten Gesanglehrers *Garcia*, und man darf annehmen und der Sängerin nicht verargen, dass sie, im Augenblicke ihr ganz gewiss besseres deutsches Selbst verläugnend, nur die unmittelbaren Resultate der Lectionen des fremdländischen Lehrers uns hat hören lassen wollen.

Hier wird die Einschaltung einer kleinen Geschichte am rechten Orte sein.

Auch *Jenny Lind* war bei Garcia; eine Hauptmanier der italienischen Gesangsmethode ist die männerartige Ausbildung der unteren Octave, in welche die italienischen Sängerinnen aus den oberen Regionen in möglichst scharfem Kontraste hinunterplumpen, die unsinnigste Kunstfratze, welche je von dem abgeschmacktesten Manieristen hat ergrübelt werden können. *Jenny Lind* hat sich dem Lehrer während des Unterrichts gefügt, niemals aber den Unsinn in ihre öffentlichen Kunstleistungen hineingrinzen lassen, und auf die Frage „warum?" ganz einfach erklärt: „weil es eine hässliche, unausstehliche, geschmacklose Manier ist."

Das bisher Gesagte wird streng erscheinen, aber wo soll die Kritik streng sein dürfen, wenn nicht in dem Leipziger Gewandhaussaale und vor einer Sängerin wie Fräulein Wagner? Um das Maass voll zu machen, bemerken wir sogar noch, dass sich die Sängerin nicht irre machen lassen möge durch den überaus warmen und anhaltenden Applaus. Er galt, und konnte nach dem Gesagten nur gelten dem was sie überhaupt kann und nicht was sie heute gethan, oder anders gesagt; die Mittel berauschten, dass man die zum Theil wenigstens unkünstlerische Verwendung derselben überhörte. Denn nun ist es Zeit zu sagen, dass die Stimmmittel der geehrten Sängerin ganz herrlich sind, voll, hell, dick, kräftig, dass die technische Ausbildung, das grosse unbestreitbare Verdienst ihres Lehrers, ausgezeichnet ist, und dass, wenn sie sich von den Fesseln des Schulpedantismus frei machen und unmittelbar nur in den Dienst des natürlichen Her-

Digitized by Google

zensausdrucks begeben will, sie nicht blos unter die glänzendsten, sondern wirklich ächt künstlerischen Erscheinungen gezählt werden muss und wird. Und eben weil das unsre innigste Ueberzeugung ist, haben wir es für unsre Pflicht gehalten, unsre ganze Meinung auszusprechen, die übrigens ja nur eine individuelle ist.

Herrn *Joseph Joachim* rufen wir aus theilnehmendstem Herzen zu, von seinem Streben nach technischer Fertigkeit, die er in bewundrungswürdigem Grade bereits errungen, die Hälfte wenigstens von nun an auf eifrigere *Gefühlsübungen* zu verwenden. — Gefühlsübungen? fragt vielleicht Mancher mit ironischem Lächeln. Ja, *Gefühls*- oder noch besser gesagt, *Gefühlsausdrucksübungen*. Glaubt man, Jedem, der Gefühl habe, käme der Ausdruck desselben in der Kunst von selbst? Glaubt man, das kalte, todte Antlitz des augebenden Schauspielers, das uns nach Jahren in wunderbarer Veränderungskunst und Beweglichkeit alle Affekte, Gefühle und Leidenschaften glühend entgegenspielt und unsre Seele nach Gefallen in Wonne, Wuth, Schrecken versetzt, habe sich ohne Uebung, Studium, Mühe, Beobachtung von Seiten des Künstlers so geschickt und fügsam herausgebildet? Kann man üben, den Ton ff. decres. p. pf. cres. etc. gebrauchen zu lernen, so kann man auch üben, wie man diese Nuancen den Regungen des Gemüths gemäss aufeinanderfolgen lassen müsse, vorausgesetzt, man belausche eifrig die Natur dieser Regungen in sich und Anderen. Ein Accent auf einem Instrumente ist an sich noch nicht Ausdruck, er wird das erst durch die gefühlte Uebereinstimmung mit dem Accente in der Seele. Die einzig wahre Macht des Künstlers liegt in dem Gemüthsreich. Seine Künsteleien bewundert und vergisst man, die Thräne die er uns entlockt, trägt man ihm nach, nicht in Hass, sondern in Liebe. Uns sehmerzt es, wenn der Kunstjünger so sicher die höchste Höhe seiner Kunst — auf der Saite erklettert, aber vom Gefühl nur mitnimmt, was er eben beiläufig davon zu erhaschen vermag.

In den Glanz, die Kraft und das Feuer der *Schubert*'schen Symphonie warf unsere melancholisch gestimmte Seele düstere Schatten. *Franz Schubert* wurde von der Natur zu einem Componisten allerhöchsten und alleredelsten Ranges bestimmt. Aber das neidischtückische Schicksal beschloss, es nicht zu dulden, lockte den feurigen Jüngling in's leichtfertige Wirthshausleben, hielt die Anerkennung zurück, welche das Bewusstsein der Künstlerwürde weckt und vor Verirrungen bewahrt, liess ihm die Gedanken zu schnell und zu leicht im Kopfe wachsen, und raffte ihn endlich, da er trotz aller dieser Hindernisse immer höher dem Ziele zu stieg, vor der Zeit aus dem Leben hinweg. So hat er viele herrlich angelegte, aber nicht vollendete, von genialer Jugendkraft und Glut überströmende, aber theilungleiche, nicht vom klassischen Kunstsinne gebändigte und ausgeprägte Werke hinterlassen. Dieses Schicksal rührt so, dass es schwer ist, die Kritik unbefangen urtheilen zu lassen, und viele warme Herzen hören aus seinen Werken nicht, was er geworden, sondern was er unter günstigen Umständen hätte werden können. Auch in dieser Symphonie sind Gedanken die uns abstossen, während andere in die Seele glühen und sie zum Enthusiasmus entzünden. Es fehlt seinen grösseren Compositionen die Nachkritik und Feile, welche ihnen der noch zu flüchtige Lebens- und Kunstgeist zu widmen nicht Zeit, Lust noch Kraft hatte.

Herr Musikdirektor *Gade* dirigirte. —

Rudolstadt. Unter den kleineren Städten, in welchen ein reges Musikleben herrscht und in welchen die Tonkunst sich einer verhältnissmässig sehr reich entfalteten Blüte zu erfreuen hat, nimmt sicherlich die kleine, reizend gelegene Residenz Rudolstadt nicht den letzten Rang ein; ja man darf wohl mit Recht behaupten, dass sie in jener Beziehung manche andere, weit umfangreichere Stadt bei Weitem überflügelt hat. Nächst der Kunstliebe und der Liberalität des fürstlichen Hauses hat man diesen glücklichen Umstand unstreitig den früheren vieljährigen Bemühungen des vorigen trefflichen Capellmeisters *Max Eberwein*, der als Componist, wie als Dirigent gleich preiswürdig war, so wie dem beharrlichen und umsichtigen Fleisse seines durch Composition mehrerer Symphonieen und anderer Werke auch im Auslande rühmlichst bekannt gewordenen Nachfolgers *F. Müller* zu verdanken, der in jeder Beziehung in den von seinem Vorfahr angebahnten Wegen würdig fortschreitet. War es *Eberwein's* Verdienst, dass Rudolstadt zu den ersten Städten gehörte, in welchen die Meisterwerke eines *Beethoven*, so wie sie eben an's Licht traten, aufgeführt — und zwar mit Geist und Geschick aufgefahrt und so dem Verständnisse des musikliebenden Publicums gleich anfangs nahe gebracht wurden, so war *Fr. Müller's* rühmliches Streben mit dem glücklichsten Erfolge darauf hingerichtet, durch steigende Präcision und Vollendung in ihrer Darstellung jenes Verständniss in immer weiterem Bereiche zu vermitteln und dabei auch dem Publicum alle wahrhaft gediegenen Orchesterwerke vorzuführen, welche die neueste Zeit hervorbrachte, und in dieser Beziehung ein Repertoir herzustellen, welches bei jeder Vergleichung mit anderweitigen mit Ruhm bestehen dürfte. Es möchten nur wenige Orte zu finden sein, in welchen die schwierigsten Compositionen mit mehr Feuer und Genauigkeit einstudirt, und mit höherer Klarheit, Feinheit und Abrundung gegeben würden, als es von der Rudolstädter Capelle geschieht, welcher hierzu freilich manche günstige, in solcher Weise nur selten zusammentreffende Umstände zu Statten kommen. Zwar ist dieselbe, aus dreissig und einigen Mitgliedern bestehend, nur von mässiger Stärke, zwar zählt sie unter ihren Mitgliedern nur wenige, welche so wie etwa *Brand* (Violinist), *v. Roda* (Violoncellist) u. e. A. m. als Virtuosen einen höheren Rang in Anspruch nehmen dürfen; allein da Rudolstadt kein stehendes Theater besitzt und da die Capelle nur die wenigen Kirchenmusiken für die Festtage, so wie die Hof- und Stadtconcerte zu besorgen hat, so kann eben die reiche Musse, welche die kurze Theatersaison übrig lässt, zu einem desto sorgfältigeren Studium alles Dessen verwendet werden, was man produzirt, und dies ist denn wirklich auch in so rühmlicher Weise der Fall, dass gewisse Meisterwerke, zumal im Fache der Orchestermusik, in einer Vollendung gegeben werden

Digitized by Google

wie sie Referent nur sehr selten an anderen Orten gefunden hat, während auch — zumal die Aufführungen in der Kirche, bei welchen der Gesang grösstentheils durch tüchtige Dilettanten vertreten wird, in musterhafter Klarheit und Vollendung hervortreten und etwa nur die Operaufführungen in der kurzen Theatersaison bei rascher Aufeinanderfolge zuweilen Etwas zu wünschen übrig lassen.

Um den Lesern dieses Blattes eine Uebersicht des musikalischen Standpunctes zu geben, auf welchem man sich in Rudolstadt bewegt, theilen wir hier das Repertoir eines Musikjahres mit.

Die aufgeführten Opern und Vaudevilles waren folgende: Die Belagerung von Corinth von *Rossini*, zwei Mal. Der Wildschütz von *Lortzing*. Die Zauberflöte von *Mozart*. Der Barbier von Sevilla von *Rossini*. Fra Diavolo von *Auber*. Undine von *Lortzing*, zwei Mal. Des Adlers Horst von *Gläser*. Die Hugenotten von *Meyerbeer*, drei Mal. Czaar und Zimmermann von *Lortzing*. Don Juan von *Mozart*. Der Postillon von Lonjumeau von *Adam*. Die Sirene von *Auber*. Alessandro Stradella, zwei Mal. Des Teufels Antheil von *Auber*. Der Wasserträger von *Cherubini*. Die neue Fanchon. Vaudeville: Röck und Guste. Die Hochzeit vor der Trommel. Donauweibchen. Dorfbarbier. Weltumsegler wider Willen u. a. m. —

An Symphonieen kamen zur Aufführung: Die Weihe der Töne von *Spohr*; von *Lachner* Es dur; von *Beethoven* C dur und D dur; von *Fr. Müller* Es dur u. a. m. An Ouverturen eine reiche Anzahl von *Weber*, *Beethoven*, *Marschner*, *Mendelssohn*, *Lobe*, *Auber* u. a. m. An Concerten und Concertino's, Compositionen von *Molique*, von *F. Müller*, *de Bériot*, *Kummer*, *Ralliwoda*, *Mayseder* u. v. a. An Gesangwerken: Die Wüste von *David* und eine Reihe von ausgezeichneten Kirchencompositionen.

Ausserdem hört man in Rudolstadt in Privatzirkeln treffliche Concertmusik. Nur im Fache der Gesangmusik machen sich Lücken bemerklich, deren Ausfüllung man indess entgegensieht. Für den Ankauf der besten Meisterwerke, welche die Zeit bringt, ist durch höchste Munificenz fortwährend huldreichst gesorgt.

Novitäten und Curiosa aus dem Gebiete der Tonkunst in Frankfurt a. M.

Aus dem Bereich des Concertlichen ist diesmal wenig Bedeutendes zu erbeuten, und wenn das gefällige *Haus Mozart* nicht wäre, wir würden gar nicht gewahr werden, dass sich fremde Virtuosen hier nur aufgehalten haben. Das *Haus Mozart?* wird mancher unserer Leser fragen, wie ist das zu verstehen? Hat *Mozart* in diesem Hause gewohnt, oder gar eine Oper geschrieben? Aber von alle Dem nichts. Der Musikalienhändler *Carl André* hat seinem schönen Hause auf der Zeile diesen Namen nur aus Verehrung für den deutschen Meister gegeben, das ist Alles. Freilich wurde anfangs vielerlei darüber raisonnirt und gewitzelt, jetzt aber ist's ein stereotyper Name in Frankfurt geworden, und wenn man sich in eine Droschke setzt und dem Kutscher zuruft: zu *Rothschild*, in's *Städelsche Institut*, an's *Theater*, oder zum *Haus Mozart*, so weiss der Mann, wo er hinzufahren hat. Da nun mit öffentlichen Concerten in unserer Wechselstadt gar nichts zu machen ist, so gibt Herr *André* in seinem Sälchen zum *Haus Mozart* den Künstlern Gelegenheit, sich zu produciren und mitbin von sich sprechen und schreiben zu lassen, auf welches Letztere sie grossen Werth zu legen scheinen. So hörten wir hier die Pianisten *Ernst Pauer* aus Wien, *Kuhe* (durch seine Kunstreise mit *Pischek* bekannt), und den Violoncellisten *Menter* aus München. *Pauer* und *Menter* haben guten Klang in der Virtuosenwelt. Herr *Kuhe* aber muss sich, bei den jetzigen Ansprüchen an das Piano, noch tüchtig hervorthun, namentlich was den feineren Geschmack und die Composition betrifft, um mit in diese Arena steigen zu können. Im Saale des Hofes von Holland gaben die Sängerin Signora *Garcia de Torrès* und der Violoncellist *Demunck* (Lehrer am Brüsseler Conservatorium) ein Concertino. Aber obgleich die Zettel in französischer Sprache gedruckt, und eine Menge von Freibilleten ausgegeben waren, der Raum war dennoch kaum zum achten Theile besetzt. *Demunck* darf als einer der sichersten und brillantesten Virtuosen bezeichnet werden. Der Beifall, den er erntete, war so geräuschvoll, als ihn nur wenig Hände spenden konnten. Signora *Garcia*, eine Bravour- und Effectsängerin mit bedeutender Höhe, aber ohne Geschmack, forderte vergebens den Enthusiasmus heraus. — Herr *Habern*, Professor am Prager Conservatorium, hat zwar ein Concert aukündigen lassen, aber keines gegeben, und ist spurlos wieder abgereist. Alle die Virtuosen und Virtuosonen des Auslandes, mit grossen Erwartungen kommend, fühlen sich immer verletzt, wenn man ihnen wohlmeinend räth, von ihrer Concertgeberlust abzusteheu. Aber die meisten achteu nicht darauf, verwickelu sich dann in Collisionen, verlieren Zeit und Geld, kommen am Ende nicht einmal dazu, auch nur *honoris causa* in dem Zwischenact eines *Töpfer*'schen Lustspieles zu spielen, und müssen dann ärgerlich und beschämt wieder abreisen. Das haben tüchtige Männer hier erfahren müssen, und es werden's noch Manche erfahren, die nicht Raison annehmen, und mit Gewalt durch eigenen Schaden klug werden wollen. In voriger Woche war *Emil Steinkühler* aus Lille hier, ein sehr wissenschaftlicher Musiker, hat es aber kaum dahin gebracht, sein neuestes Quartett nur vor einigen Freunden hören zu lassen — *Steinkühler* hat hier bei *Schnyder* studirt — wozu das Haus Mozart wieder seinen Horsaal darbot. Aber die Zeit vor der Oper war schlecht gewählt, obgleich nothgedrungeu. Dass unter solchen Umständen eine Composition nur *à la hâte* heruntergeeigt werden kann, und zwar so, dass man kaum die Technik, viel weniger den Geist derselben erkennen konnte, versteht sich von selbst. Das ist aber das Loos des Schönen auf der Erde, denn das Quartett ist in der That mit Phantasie und Kenntniss des Satzes und der Form geschrieben, obgleich noch etwas wild und modulirend, nach Art der lieben Jugend. Doch hat Herr *Steinkühler* dafür das Glück gehabt, Herrn Capellmeister *Guhr* eine komische Oper seiner Composition am Clavier vorspielen zu dürfen, ein Werk, welches nach *Guhr's* eigener Aussage ein bedeutendes Talent für dramatische Musik verräth.

Digitized by Google

Er hat den jungen Mann, nach Ertheilung mancher guten Lehre, mit freudigen Hoffnungen für die Zukunft entlassen.

Nun zu einigem Hervorragenden aus der Oper. Ein schlagendes Zeugniss, dass der Geschmack unseres Publicums wenigstens nicht einseitig — denn ob derselbe in der That *gebildet* ist, darüber sind unsere Gelehrten noch nicht einig — geben zwei Opern, die, als habe es *Guhr* darauf angelegt, uns durch Contraste in Verlegenheit zu setzen, in Zeit von acht Tagen neu über unsere Breter gingen. Diese Opern sind .... fast trage ich Scheu, beide in einem Athemzuge zu nennen .... Idomeneo von *Mozart*, und die Musketiere von *Halevy*. Zwei Dioskuren an den Pforten der verschiedensten Zeitabschnitte und Geschmacksrichtungen, gewiss so lange die Welt stebt. Kaum hatten unsere Sänger Zeit, ihre antike Mimik in die Fältchen eines spielenden Humors zu werfen, kaum Zeit, aus der griechischen Tunika in die französischen Pumphosen und Wappenröcke des 17. Jahrhunderts zu schlüpfen, und unser Publicum, so schnell umzusatteln vom erhabenen zum ausgelassenen Pegasus, und dennoch haben beide Werke, die bis jetzt, jedes drei Mal, bei vollen Häusern in kurzen Zwischenräumen gegeben worden sind, so viel Glück gemacht, dass sie sich wohl neben einander auf dem Repertoir erhalten dürften. Eine Ehre, die meines Wissens bis jetzt in Deutschland noch keiner derselben zu Theil wurde. Läge darin nun ein Beweis von unserem guten Tact, so wäre auch der Grund in dem Bestreben *Guhr's* zu suchen, unseren Geschmack für die classische und neue Schule stets *au fait* zu erhalten, in einem durchaus vortrefflichen Ensemble. Unsere Sänger, fast alle in noch jugendlichem Alter, sämmtlich mit tüchtigen Stimmen begabt, von guten Bestrebungen erfüllt, und dazu von ihrem Maestro tüchtig zusammengehalten, können etwas vertragen, und decken somit, mehr oder weniger, manche Mängel an feinerer Bildung zu. Wie unser Orchester, das sich gerade in den Musketieren durch Diskretion auszeichnet, beschaffen, ist bekannt. Mit solchen Kräften, *vis à vis* eines im Ganzen empfänglichen Publicums, ausgerüstet, kann es nicht fehlen, dass oft gerade hier Werke reussiren, die an anderen Orten, wo doch grössere Scenenpracht, oder irgend ein Illustrator herrscht, durchfallen, oder wenigstens gleichgiltig lassen. Ohne als Ritter unserer Dame Oper in die Schranken treten zu wollen, fordert es doch die Billigkeit, Thatsachen zu berühren, die hin und wieder schon Antipoden gefunden haben.

Ueber beide Opern durchgreifend, was man sagt, zu recensiren, erlasse man mir. Idomeneo steht über jeder Kritik. Dieses Werk ist ein Monument von antikem Marmor, aus welchem des Meisters Geist zu uns redet. Wer diesen nicht versteht, wird auch durch die Kritik nicht weise. Es ist ein psychologisches, ewig unaufgelöstes Räthsel. Wer den Beruf in sich fühlt, aus dem Idomeneo der Welt wichtige Resultate für musikalische Kunst und Wissenschaft zu liefern, mag sich wahren, dass bei der Arbeit seine eigene Wissenschaft nicht bankerott werde. Was *Halevy's* Musketiere betrifft, so ist diese Oper bereits so oft schon ausgebeutet worden, dass fast nichts mehr daran übrig bleibt, weil jeder Kritiker ihr eine andere Eigenschaft raubt. Ich meiner Seits habe daher nicht Lust, *post festum* noch einmal das Sezirmesser anzulegen. Jedenfalls darf man dieses Werk ohne Menschenfurcht im Ganzen als ein geistreiches, piquantes und vortrefflich gearbeitetes bezeichnen. Doch muss ich eines in den Annalen unseres Kriteriums wieder hervorstechenden Factums erwähnen, nämlich, dass theils von einem grossen Concurrenzneide, theils von unbegreiflicher Blindheit, oder vielmehr Taubheit, dieser Oper rein alle Melodie abgesprochen wird. Gerade in unserer Zeit, wo man unter Melodie nur heitere und hüpfende Tonreihen versteht, bieten die Musketiere ja eine wahre Fundgrube von Melodieen dar. Oder sollten vielleicht die ernsten Weisen des Idomeneo mit einem Mal auf den Geschmack unserer Kunstrichter gewirkt haben, dass sie jetzt plötzlich nur Sinn haben für antik-erhabene Melodieen? Aber nein. Diese Oppositionen haben in ganz egoistischen und engherzigen Motiven ihren Grund, welche zu berühren die Allgem. musikal. Zeitung kein geeignetes Feld darbietet. Mit einem Worte, Animosität wollte die Oper stürzen; es gelang ihr aber nicht. Ueber *Gollmick's* deutsche Bearbeitung Etwas zu sagen, die auf unserer Bühne beimisch, ist nicht an mir. Nur so viel, dass das deutsche Buch um ein gutes Drittheil kürzer ist wie das französische Original, und somit auch dem Publicum zu Gute kommen mag. Hervorragende Opern ausser diesen beiden Novitäten waren seit meinem letzten Bericht: Zauberflöte, Titus, Figaro, Die Entführung, Fidelio, Tell, Hugenotten, Jüdin, Favorite; der Mitlaufenden, wie z. B. Zampa, Regimentstochter, Nachtlager, Stradella u. s. w. nicht zu gedenken. Egmont, desseu Musik *Goethe's* Tragödie für mich immer zur Oper macht, wurde zu des Dichters Geburtstag am 28. August gegeben, und die Gesangposse Stadt und Land (mit Musik von *A. Müller*) als erheiterndes Prinzip oft wiederholt. Vorzügliches Interesse darin erregte unser wackerer, als Repräsentant der alten guten Schule allgemein beliebte *Meck*, und erwarb sich zugleich als Tänzer und Sänger einen neuen, nie geahnten Lorbeer. Als Gäste traten auf der Sänger *Réer* vom Coburger Theater, und Fräul. *Henr. v. Treffz*, erste (?) Sängerin vom k. k. privil. Theater an der Wien. *Réer* versteht zu singen und mit seiner vollen Höhe Effect zu machen, obgleich der Klang seines Organs nicht edel ist und an die Kehle streift. Sein Spiel ist gewandt, versteigt sich aber nur wenige Linien über die gewohnte Opernaction. Während sich dieser Sänger in einer Reihe von Partieen (worunter Florestan, St. Phar und Tonio) freundlichen Beifall erwarb und namentlich die Künstler auf seiner Seite hatte, zog Fräul. *v. Treffz* alle Register, und verstand es, mit kleinen Kunstmitteln, aber voller Bühnengewandtheit, geschmackvoller Garderobe, stattlicher Figur und Creditbriefen sich ein Publicum zu bilden. In der Erscheinung dieser Dame war einer von den Fällen zu erkennen, wo bei dominirender Claque, welche leider hier ein bedeutendes Bureau errichtet hat, die tactvolle Juri unseres eigentlichen Parterrepublicums aufhört. Fräul. *v. Treffz* sang die Leonore (Stradella), den Cherubin und die Regimentstochter. Kleine biegsame und hochliegende Stimme, wenig Schule und Geschmack, von richtiger Zeichnung eines Characters, oder wenigstens con-

Digitized by Google

sequenter Haltung des Missgriffes keine Rede, eben so wenig von einem poetischen Prinzip, aber viel Coquetterie und Alles auf Effect hinaus — das waren die Grundzüge der Leistungen dieser Sängerin. Der Witz, dass sie ohne Grund und Recht die Trommel rührte, rührte auch unser Herz, und so war schnell ein allgemeines Verlangen herbeigewirbelt, diese Rolle noch einmal zu geben.

Genau genommen, so gehört auch die neue Erscheinung der Madame *Anschütz* in das Bereich der Gäste, da sie nun Dem. *Capitain* für immer verabschiedet hat. Sie trat als Jüdin auf, sang darauf die Gräfin Almaviva und die Favorite, herzlichen und verdienten Beifall voller Häuser entgegennehmend.

In diesem Augenblicke gastirt *Jenny Lind*. Ueber dieses Ereigniss in den nächsten Blättern. *C. G.*

Excerpte.

Form.

Die Form ist etwas durch tausendjährige Bestrebungen der vorzüglichsten Meister Gebildetes, das sich jeder Nachkommende nicht schnell genug zu eigen machen kann. Ein höchst thörichter Wahn übelverstandener Originalität würde es sein, wenn da Jeder wieder auf eigenem Wege herumsuchen und herumtappen wollte, um das zu finden, was schon in grosser Vollkommenheit vorhanden ist. Die Form wird überliefert, gelernt, nachgebildet, denn sonst könnte ja überall von keinem Studium, von keinem Fortschreiten in der Kunst die Rede sein, Jeder müsste wieder von vorn anfangen. Die Kunst aber ist lang und das Leben kurz, und man thut daher wohl, seine Kräfte nicht unnütz zu zersplittern und zu verschwenden. *Goethe* hat ein treffendes hierauf hinzielendes Wort in seinen Wanderjahren ausgesprochen, das hier stehen möge: „Was uns aber zu strengen Forderungen, zu entschiedenen Gesetzen am Meisten berechtigt, ist, dass gerade das Geule, das angeborene Talent sie am Ersten begreift, ihnen den willigsten Gehorsam leistet. Nur das Halbvermögen wünschte gern seine beschränkte Besonderheit an die Stelle des unbedingten Ganzen zu setzen und seine falschen Griffe, unter Vorwand einer unbezwinglichen Originalität und Selbständigkeit, zu beschönigen. Das lassen wir aber nicht gelten, sondern hüten unsere Schüler vor allen Misstritten, wodurch ein grosser Theil des Lebens, ja manchmal das ganze Leben verwirrt und zerpflückt wird. Mit dem Genie haben wir am Liebsten zu thun, denn dieses wird eben von dem guten Geiste beseelt bald erkennen, was ihm nutz ist. Es begreift, dass Kunst eben darum Kunst heisse, weil sie nicht Natur ist. Es bequemt sich zum Respect, sogar vor dem, was man conventionell nennen könnte: denn was ist dieses anders, als dass die vorzüglichsten Menschen überein kamen, das Nothwendige, das Unerlässliche für das Beste zu halten? und gereicht es nicht überall zum Glück?“

So that *Homer* wohl, sich zu seinen Heldengedichten des schon ausgebildeten Hexameters zu bedienen, und nicht noch nach einer anderen Form herumzusuchen. So *Sophocles*, dass er auf dem von *Aeschylus* bereits gebahnten Wege fortging. *Tasso* trat in die Fusstapfen *Ariost's* und er that wohl daran. *Schiller* bediente sich zu seinen Trauerspielen der schon lange vor ihm ausgebildeten Jamben. *Goethe* dichtete in allen bereits vorhandenen Formen. Wollte man nun einen Dichter, der sich eine bereits ausgebildete Form eines Anderen zu eigen macht, deshalb einen Nachahmer nennen, so wären alle grossen Dichter Nachahmer von *Homer* bis *Goethe*. Der Vorwurf einer tadelverdienenden Nachahmung der Form sollte nur diejenigen Dichter treffen, die mit Unverstand sich einer vollendeten Form bedienen, dergestalt, dass der Geist und Character desjenigen, was ausgesprochen werden soll, zu der Form gar kein Verhältniss hat, und wo also die Form gar nicht ausgefüllt, gar nicht lebendig durchdrungen wird. Solche Formen nennt *Goethe* mit Recht: hohle Masken ohne Blut und Sinn. So giesst vielleicht ein Dichter, aus unverstandener Vorliebe für Sonette, Alles in die Form des Sonetts, gleichviel ob es der Inhalt und Character eines Liedes oder einer Ode ist, und gleichviel ob der Gedanke die Form füllen wird oder nicht. Reicht er nur hin für die ersten acht Zeilen, so tönen die sechs folgenden in leeren Worten nach. Ist er zu gross, so bekommen wir, was gerade in die vierzehn Zeilen hineingeht. So hat ein anderer Dichter vielleicht eine grosse Vorliebe für den majestätischen Gang der *Horaz'schen* Ode, und er wird sicher aus übelverstandener Kunst Alles in diese Form hineingiessen, es mag nun passen oder nicht. Solche Dichter nennt man mit Recht Nachahmer der Form, man könnte sie *blinde* Nachahmer nennen, sie verdienen allen Tadel. Weiss dagegen ein Dichter die Form jedesmal so zu wählen, dass sie dem Inhalte völlig gemäss ist, so kann ihn nie der Vorwurf der Nachahmung treffen.

Ueberall aber ist die Form in Bezug auf den geniessenden Leser immer nur Nebensache, nur Mittel zum Zweck; die Hauptsache aber ist, dass das im Gedicht enthaltene Leben rein, ohne Anstoss und Hinderniss in den Leser überfliesse, so dass er die Form gar nicht bemerkt.

Wir können nicht unterlassen, noch Folgendes in Beziehung auf die Form hinzuzufügen:

Wenn es für Zeit und Kräfte als ein grosser Gewinn angesehen werden kann, dass der Dichter so schnell wie möglich zum Besitz und freien Gebrauch dessen gelange, was erforderlich ist, um eigene Gedanken auf eine musterhafte Weise auszusprechen, so leuchtet ein, dass dieses um so leichter und schneller geschehen werde, je einfacher und je schärfer bestimmt ihm die Form überliefert wird, dass er aber mit unsäglicher Mühe und Verwirrung zu kämpfen habe, wenn er die Form so mannichfaltig und so wenig bestimmt findet, dass ihm bei der Wahl derselben tausend verschiedene Wege offen stehen. So musste *Goethe's*, bei der vielseitigen Richtung seines Talentes, die Wahl der jedesmaligen gemässen Form schwer werden, weil er bei seiner eigenen Nation die Wege nicht angegeben und gebahnt fand und er sich erst darnach in der Fremde und bei anderen Künsten umthun musste. Unsere Literatur hat nun zwar seit der Zeit ein viel bedeutenderes Ansehen gewonnen, allein

Digitized by Google

bei allen unseren Fortschritten sind wir auch jetzt noch nicht dahin gekommen, dass wir uns scharf bestimmter, feststehender Formen erfreuen können. — —

Wie gut hatten es *Sophocles* und *Euripides*, und wie leicht hatten es die französischen und dramatischen Dichter! Sie konnten sich stets in *einer* Richtung fortbewegen, und wenn sie dadurch zu hoher Meisterschaft gelangten, so ist es kein Wunder. Wir Deutschen aber versuchen es, beim Mangel entschiedener Bestimmungen, bald so bald wieder anders, und dabei kann nichts Kluges herauskommen.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Das dritte lyrische Theater zu Paris engagirt frisch darauf los, Sänger, Musiker, Choristen. Es lässt sich Werke anbieten und entscheidet über Auf- oder Nichtaufnahme. Das ist Alles sehr schön; die Herren *Adam* und *Thibaudeau* vergessen nur, dass, bevor man Hoffnungen erweckt, man erst sicher sein müsse, dieselben erfüllen zu können, und dazu fehlen ihnen nur noch zwei Kleinigkeiten, — ein Bauplatz und ein Haus darauf!

Auf der italienischen Bühne zu Pera (Konstantinopel) gibt jetzt ein Bauchredner Vorstellungen. Die Musik daselbst muss Taschenspieler und die Erscheinung einer Frau unter einem Becher, welche in der letzten Nummer der türkischen Zeitung angekündigt ist, zu Hilfe nehmen.

Musard wird eine Reihe Concerte in *Krolt's* Etablissement zu Berlin leiten.

Drei Schwestern von vier, sechs und acht Jahren, *Turner* mit Namen, liessen sich neulich in London hören. Die Erste spielte Violine, die beiden Anderen begleiteten auf einer Harfe, welche sie zwischen sich hatten, so dass die eine Schwester den Diskant, die andere den Bass spielte.

Sophie Löwe, früher von den Berlinern vergöttert, hat vergen Winter in Venedig Fiasco gemacht. Sie habe jetzt eine ausgeklungene reizlose Stimme und spiele unbedeutend, meldet die dortigen Blätter.

Das Conservatorium zu Marseille hat seine Prüfungen beendigt. Die Klassen für Gesang und Deklamation, welche Herr *Bondit* leitet, haben sich ausgezeichnet. Zwei Preise sind für Deklamation, drei für Gesang ertheilt worden. Ein junger Baryton namentlich, Herr *Grillet*, hat grosse Hoffnungen erweckt.

Charles Mayer, der berühmte Clavierspieler und Componist, macht mit dem ausgezeichneten Violinvirtuosen Konzertmeister *Müller* aus Braunschweig eine Kunstreise nach Prag, Wien und Ungarn.

Das italienische Theater zu Paris ist am 1. October mit Lucia von Lammermoor eröffnet worden. Engagirt für die Saison sind: die Damen *Grisi, Persiani*, die beiden *Brambilla, Angiolo, Albini, Amigo, Bellini, Grimaldi*; die Herren *Lablache, Mario, Ronconi, Corelli, Coletti, Cellini, Tagliafico, Daffori*.

Habeneck ist in's Bad nach Havre gereist. Mit seiner Gesundheit geht es bereits besser. *Valentino* dirigirt einstweilen für ihn.

Ivanoff singt nächsten Karneval zu Triest und im Frühling zu Wien.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

In der **J. Luckhardt**'schen Musikalienhandlung in Cassel sind so eben erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Bochmann, R., Polka und Cottillon aus Alessandro Stradella v. Flotow, für Pianoforte. Op. 20. 10 Sgr.

Häser, C., Drei Lieder für eine Bass- oder Baritonstimme und Chor mit Begleitung des Pianoforte. Op. 2. 3. 4.
— Frühlings-Ahnen. Op. 2. } 22 Sgr. 6 Hlr.
— Der Wanderer an das Vaterland. Op. 3. } 15 Sgr.
— In vino veritas. Op. 4. } 15 Sgr.
— Waldgesang für 4 Männerstimmen. Op. 8. 12 Sgr. 6. Hlr.
— Zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 7. 8 Sgr.

Rosenkranz, A., Uebungs- und Erholungsstunden am Pianoforte. 1. Heft. 15 Sgr.

Tivendell, Henry, Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 1. 15 Sgr.

Ullrich, C., Liedertafeln, enthaltend 2- 3- und 4stimmige Lieder und 3stimmige Chorale zum Gebrauch in Volksschulen. 4. Lieferung 20 Sgr.

Weishelt, C. Fr., Vier Gesänge f. 4 Männerstimmen. Op. 4. 10 Sgr.
— — Desgleichen. Op. 5. 12 Sgr.

Wiegand, J., Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 15. 15 Sgr.

Gute Oboe-Röhre, à Dutzend 2 Thlr. empfiehlt **E. Werner** in Torgau, Lorenzgasse No. 213. Ich bitte um zahlreiche Bestellungen und versichere, dass meine Röhre, weder zu stark noch zu schwach, von ausgezeichnetem Holze und gutem Ton, gewiss einem Jeden zusagen werden.

Meyerbeer's Musik zu Struensee.

Die *Ouverture*, die Musik zu den 4 Entracts und die ausserdem die Handlung begleitenden Musikstücke zum Trauerspiel
Struensee von **Michael Beer**,
componirt von
G. Meyerbeer,
sind in *Partitur*, für *Orchester* und im *Clavierauszug* unter der Presse. Wir nehmen Bestellungen an und werden dieselben nach der Reihenfolge expediren.
Berlin, den 24. September 1846.
Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten October. **Nr. 42.** 1846.

Inhalt: *Aphorismen.* — *Nachrichten:* Aus Hamburg. Aus Düsseldorf. Aus Paris. Aus Strassburg. — *Recensionen.* — *Excerpte.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Aphorismen.

I.

Das Genie bricht sich Bahn durch alle Hindernisse.

Ein herrlicher Satz! Namentlich höchst bequem für Geschichtschreiber und Biographen. Jede gescheiterte That, jedes misslungene Werk, weiss man gleich, wurde von genielosen Menschen unternommen. Diesen Satz im Auge behalten, ist pünktlich anzugehen, wie viel Genie's die Welt bis jetzt gehabt hat, nämlich genau so viele als ihr bekannt geworden!

Weniges geht an dem Menschen spur- und einflusslos vorüber. Die kleinsten, scheinbar unbedeutendsten Umstände bringen oft die grössten Umwandlungen in seinem Schicksale und Geiste hervor, und das Genie sollte davon eine Ausnahme machen, und unter allen Umständen, durch die verschiedenartigsten Einflüsse hindurch, dasselbe ursprünglich angelegte Product werden?!

Der Fehler in obigem Satze liegt darin, dass man erstens in dem Leben grosser Menschen mehr auf die ungünstigen Umstände merkt, weil sie das Bewunderung für sie noch erhöht, die günstigen aber, wenn sie nicht in auffallender Gestalt hervortreten, übersieht; und dass man zweitens die scheinbar ungünstigen zu *oberflächlich* betrachtet. Blickte man schärfer auf das eigentliche Verhältniss, in welchem letztere zu dem *besonderen Wesen des Individuums* gestanden, so würde sich ergeben, dass sie wie ungünstige wohl aussahen, in Wahrheit aber gerade recht günstige waren. Man weise in irgend einer Lebensgeschichte eines bedeutenden Menschen den totalen Mangel fördernder Umstände, von dem eben angedeuteten höheren Gesichtspuncte aus betrachtet, nach; man wird es nicht können.

Man denke nur zunächst an die Gunst oder Ungunst der Zeit, in welcher das Genie erscheint.

Es zünde doch der grösste Geist eine Flamme an mit den Funken seines Genie's ohne für ihn bereit liegenden Brennstoff. *Mignet* sagt in seiner Geschichte der französischen Revolution: „*Il ne suffit pas d'être grand homme, il faut venir à propos. Thiers* in seiner Geschichte des Consulats und Kaiserreichs: „Die Umstände begünstigten also den Mann von Genie, der jetzt auftreten sollte — *Napoleon* —, *denn selbst das Genie bedarf der Gunst der Verhältnisse.*"

Hat *Napoleons* Genie seine Jugend vom fernen Corsika nach Frankreich dirigirt? Hat *Napoleons* Genie die französische Revolution geschaffen, als das Element, aus dem seine Grösse sich entwickeln konnte? Man verfolge Schritt zu Schritt seinen Gang vom niedern Edelmann bis zum Kaiser hinauf, um zu begreifen, wie viel das Schicksal für ihn gethan.

Die Erfahrung lehrt ferner: was dem Einen *Hinderniss*, kann dem Andern *Förderniss* sein. — *Huss* wollte was *Luther*. Ersterer hatte dieselben *Kenntnisse*, denselben *Muth*, und doch endete er auf dem Scheiterhaufen und brachte sein Werk nicht zu Stande. Die *Zeit* war ihm nicht günstig, und dieses Hinderniss hätte er mit dem allergrössten Genie nicht besiegt. *Erasmus* sah die Nothwendigkeit einer Reformation so gut ein wie *Luther*, und hatte vielleicht mehr Genie als dieser. Aber ihm fehlte die Reizbarkeit und Hartnäckigkeit des Charakters. Und diese Eigenschaften gehören nicht nothwendig zum Wesen des Genie's; diese Nebeneigenschaften aber nebst dem Widerstande Rom's und der Geldlust der Fürsten wurden *Luther* vom Weltgeiste zu Hilfe geschickt. Er, *Luther*, war nicht grösser als mancher Andere, aber er war glücklicher.

Mozart hätte mit allem angebornen Genie seine Kunsthöhe schwerlich erstiegen ohne seines Vaters pädagogisch-zweckmässige und weltgewandte Führung von Jugend auf. Dieses erkannte *Wolfgang* selbst, indem er oft äusserte: „Nach Gott kommt unmittelbar mein Papa."

Man hat oft genug bedauert, dass *Haydn* nicht in Italien gewesen. Dies Land würde, sagt man, einen günstigen Einfluss auf ihn geübt und seinen Gedanken in der Vocalmusik mehr Reiz und Anmuth eingehaucht haben.

Mit dieser Bemerkung gibt man zu, dass eine geniale Kraft durch feindliche Umstände an der vollen Blüte verbindert werden könne; ja man gibt noch etwas viel Wichtigeres zu, dass nämlich sogar das Gedankenmaterial des Tonkünstlers, sein Eigenthümlichstes, doch nicht blos, allein und unmittelbar das Product seines Geistes, sondern mit ein Resultat empfangener Eindrücke, des Umganges mit dem respectiven Kunstelemente sei.

Ein bedeutender Wink für Alle, welche den Bildungsgang junger Tonkünstler zu bestimmen haben!

II.

Vor nichts hat der angehende Componist sich mehr zu hüten, als vor Liebhabereien unter den Kunstmitteln.

Digitized by Google

Ich meine das Bevorzugen und Ausbilden dieses oder jenes einzelnen Mittels auf Kosten der anderen. Denn ein solches, weil es dem Künstler am geläufigsten geworden und er es in Vollendung handhaben gelernt, wird sich beim Schaffen immer zunächst anbieten und oft, ein verzogenes Lieblingskind, auch da eindrängen, wo es gar nicht hingehört.

Dadurch entsteht die Manier.

Den Einen z. B. reizt vorzugsweise künstliche Modulation. Er wird Meister darin. Nun drängt sie sich aber auch überall ein, in Gegenstände, deren einfache Natur sie nicht verlangt und brauchen kann.

Ein Anderer gefällt sich nur in künstlich-polyphonen Combinationen. Gebraucht er sie, um tiefe verwickelte Seelenzustände zu malen, so dienen sie ihm zum Rechten. Verwendet er sie dagegen auch z. B. bei ruhigen, heiteren Regungen und Gefühlen, so sieht man, dass nicht der Zweck sein Gesetzgeber war, sondern das Mittel.

Nur eine *gleiche* Ausbildung *aller* Kunstmittel, eine unbeschränkte Herrschaft über alle, der richtige Gebrauch eines jeden an geeigneter Stelle, nach der besondern Natur des Gegenstandes, macht das ächte Kunstwerk möglich.

Kurz: der Künstler soll Tyrann sein im Reiche der Mittel, sie beherrschen, aber sich nicht von ihnen beherrschen lassen. Er soll sie zwingen mit gewaltiger Hand, dass sie sich seinem Willen fügen müssen, nicht aber ihn überwältigen können in Eigensinn oder ungezügeltem Trotz.

III.

Alle Schaffenden wollen etwas Gedachtes oder Empfundenes durch das Medium ihrer Kunst zur äusseren Erscheinung bringen, und eine gewisse Wirkung damit auf Andere machen.

Nun erscheinen Productionen die Menge, aber wenigen gelingt eine durchgreifende Wirkung.

Zwei Ursachen liegen da vornehmlich zu Grunde. Entweder empfinden, denken die Schaffenden nichts Gehaltvolles, oder, sie wissen gehaltvoll Gedachtes, Empfundenes nicht auf die rechte Art darzustellen, sie finden den rechten Ausdruck und die rechte Form nicht.

Im ersten Falle fehlt Talent, Genie, und da ist nichts zu thun. Im zweiten Falle mangelt Einsicht in das Wesen der resp. Kunst, und da ist sehr viel zu thun, durch Studium. Aber nicht durch oberflächliches, sondern recht unausgesetzt fleissiges, tiefes, mühsames. Das will aber Vielen nicht ein, oder es fehlt ihnen die Kraft des Willens dazu, und daher kommen die unzähligen Ephemeren, von ursprünglich recht glücklich angelegten Naturen.

Nachrichten.

Hamburg. Der Septembermonat pflegt, wie grösstentheils auch sein Nachfolger, der October, was musikalische Genüsse anlangt, hier in Hamburg gewöhnlich der unausgibigste zu sein. So auch diesmal. An Concerten von Belang fehlte es ganz, ein zu Anfang des erstgenannten Monats durch einen ungenannten Concertgeber „zu Gunsten eines milden Zweckes“ veranstaltetes etwa abgerechnet, in welchem, ausser mehreren hiesigen Künstlern, auch Fräulein *Jenny Lind* mitwirkte und das Gebet aus dem Freischützen, eine Canzonette von *Geraldy*, das Wiegenlied von *Taubert*, und zum Schlusse auf Verlangen einige ihrer mit so vielem Beifalle aufgenommenen schwedischen Lieder vortrug, und somit zum letzten Male vor hiesigem Publicum erschien. Letzteres, grösstentheils nur durch den Namen der schwedischen Sängerin angezogen, war nichts destoweniger nicht sehr zahlreich versammelt, und der etwa 600 Personen fassende Concertsaal war kaum zu zwei Dritteilen gefüllt. Doch dürfte Fräulein *Lind* im Allgemeinen über Mangel an Aufnahme an hiesigem Orte, wo sie zu zwei verschiedenen Malen eine Reihe von Vorstellungen im Theater gab, für jede derselben die runde Summe von hundert Stück Louisdor erhielt und, bei erhöhten Eintrittspreisen, regelmässig volle Häuser machte, nicht zu klagen haben, wenn gleich bei unserm Publicum von den alle Grenzen überschreitenden aberwitzigen Enthusiasmus, wie er wohl anderswo das Erscheinen dieser Sängerin begleitete, keine Spur sich zeigte. Vor solchen Extravaganzen ist der Hamburger schon durch die ihm eigenthümliche Bedächtigkeit geschützt, die theilweise im norddeutschen Charakter begründet ist, theilweise auch wohl in dem mehr oder weniger in ihm zum Bewusstsein gelangten Gefühle, dass er in Sachen der Kunst doch eigentlich weniger zu Hause sei, ihren Ursprung findet. Daher übt auch hier zu Lande die Localkritik, wie sie nun einmal in hiesigen Blättern von Berufenen und Unberufenen gehandhabt wird, nur geringen Einfluss. Man kennt seine Leute und deren Motive, und sichert sich da, wo man dem eignen Urtheile ebenfalls nicht recht traut, durch Behutsamkeit vor der Fatalität, sich Dementi's geben zu müssen. Was übrigens hiesigen Ortes Kunstkritik genannt oder dafür ausgegeben wird, ist, Gott erbarm's, grösstentheils eben so gut ein „Geschäft“, wie manches andere. Darüber vielleicht später einmal mehr. Um nun auf Fräulein *Jenny Lind* und ihre Stellung dem hiesigen Publicum gegenüber zurückzukommen, so hat nichts destoweniger die Art und Weise, wie diese Künstlerin die ihr von der Natur verliehenen Mittel zu benutzen weiss, volle Anerkennung gefunden; eben so wenig aber ist man über den Umfang dieser Mittel im Geringsten in Zweifel geblieben. Als Beweis übrigens, wie es dreister Zudringlichkeit und gemeiner Speculation manchmal gelingt, ihre Zwecke zu erreichen, mag hier noch erwähnt werden, dass es sich später ergeben hat, dass der ungenannte Veranstalter jenes Concertes ein fast ganz und gar unbekannter hiesiger junger Israelit gewesen, der unter der Angabe, nach Paris reisen und dort Musik studiren zu wollen, Fräulein *Lind* und die übrigen Mitwirkenden zur Theilnahme zu veranlassen wusste, nach dem Concerte aber sofort und eiligst, mit Zurücklassung eines, wenn auch nur geringen Theiles der nicht ganz unbeträchtlichen ihm gewordenen Einahme, nach St. Petersburg gereist ist, um dort ein Engagement als — Chorist anzutreten. — Die hiesige Oper lieferte zu

Digitized by Google

Anfang des Septembers *Marschner's* Hans Heiling als Novität, die seitdem zum vierten Male mit ziemlichem Beifalle wiederholt worden ist, ohne jedoch gerade Sensation zu erregen. An Gästen sahen und hörten wir nur Individuen zweiten Ranges. Eine Demoiselle *Kirchberger*, vom ständischen Theater zu Prag, eine jugendliche, mit recht lieblicher, besonders in der Höhe gut ansprechender Sopranstimme begabte Sängerin, sang in mehreren Partieen, namentlich in *Donizetti*'schen Opern. Ausserdem hörten wir Herrn *Widemann* vom Leipziger Stadttheater, einen gutgeschulten weichen Tenor mit ausdrucksvollem Gesange. Er trat auf als Masaniello im Stummen von Portici, als Arnold in *Rossini's* Tell, und als Conrad in Hans Heiling von *Marschner*. Jetzt verweilt hier eine junge Landsmännin, Dem. *Bendini*, eigentlich *Berndes*, welche vor einem paar Jahren ihre theatralische Laufbahn unter dem Namen *Rosenberg* begann, später nach Italien ging und an der Scala Engagement nahm. Am 24. Sept. d. J. hörten wir sie auf hiesigem Stadttheater als Romeo in *Bellini's* Capuleti und Montecchi, so wie am 26. als Orsini in *Donizetti's* Lucrezia Borgia. Ihre Stimme ist ein ziemlich scharfer Mezzosopran, ihr Vortrag aber umfasst alle Unarten der modernsten italiänischen Gesangsweise in sich, dabei wird der Ton oft nasal und unangenehm, auch ist der Einsatz nicht immer rein, sondern häufig zu hoch. Wenn ich nun schliesslich noch erwähne, dass das hiesige Stadttheater *Weigl's* Oper die Schweizerfamilie wieder, und nicht ohne Beifall, auf's Repertoir gebracht hat, so wie, dass im Genre der sog. Ball- und Gartenmusik die Schwarzenbacher Kapelle unter Direktion des Herrn *Louis Harpf* seit längerer Zeit hier verweilt und im Elbpavillon — einem Erholungslocale für das grössere Publicum — bereits ihr fünfundzwanzigstes Concert gegeben hat, ohne jedoch weder in quantitativer noch qualitativer Hinsicht vor den hiesigen, zu ähnlichem Zwecke dienenden Orchestern, namentlich dem *Berens*'schen und *Canthal*'schen, einen Vorrang beanspruchen zu können, so glaube ich gewissenhaft Alles erwähnt zu haben, was in musikaliseber Beziehung im Laufe der letzten sechs Wochen, also bis Mitte October, sich hier einigermaassen Bemerkenswerthes ereignet hat. *γ.*

Düsseldorf, den 24. September 1846. Gestern hatten wir die Freude, in unserer Stadt den bereits oftmals und rühmlichst in den öffentlichen Blättern besprochenen, bei der fürstlichen Kapelle zu Detmold angestellten jungen Violoncellisten *Julius Caesario* in einem Concerte zu hören, worin derselbe in gleicher Weise, wie unlängst in *Cöln*, den entschiedensten Beifall und die allgemeinste Anerkennung fand.

Vor drei Jahren trat dieser auf seinem Instrumente in jeder Beziehung tüchtige Künstler zum ersten Male öffentlich in der Rheinprovinz, in Belgien und in Frankreich auf, und man erkannte schon damals in ihm einen der hervorragendsten Violoncellvirtuosen Deutschlands. Die Fortschritte, welche der so begabte Künstler bei seinem unermüdlichen Streben in den letzten drei Jahren gemacht hat, erregen wahrhaft Bewunderung. Herr *Caesario* ist in jeder Beziehung Meister seines Instrumentes geworden, und vereinigt in seinem Spiele alle jene Vorzüge, die bei vielen der jetzt lebenden Violoncellisten nur einseitig hervortreten.

Die Pieeen, welche der Künstler hier vortrug, waren das Souvenir de Spa von *Servais* und das Ave Maria von *Schubert*, welche letztere für das Violoncell so dankbare Composition sich durch Einfachheit und durch den darin vorwaltenden, jedes Gemüth tief bewegenden, herrlichen Gesang vorzugsweise auszeichnet. Jeder Gedanke dieses Tonstückes sprach sich in dem selbst die strengsten Anforderungen übertreffenden Vortrage des Künstlers auf eine dem Geiste des Stückes durchaus entsprechende Weise aus, und hingerissen von den tiefgefühlten Tönen, welche Herr *Caesario* seinem Instrumente zu entlocken wusste, blieben wir zweifelhaft, ob Töne der menschlichen Stimme oder ob künstliche, durch ein seelenvolles Spiel hervorgerufene Klänge in unsere Seele drangen. Nicht weniger erfreute uns die erstgenannte Pieee von *Servais*, eine Composition, dem Character des Instrumentes durchaus angemessen, worin wir noch mehr die geläufige Fertigkeit und Leichtigkeit im Vortrage unseres Künstlers zu würdigen Gelegenheit hatten. Bei den eben so schwierigen, als effeetvollen, mit grösster Ruhe und gewandter Bogenführung, so wie in echt künstlerisch eleganter Manier vorgetragenen Passagen entzückte nicht weniger die hohe Bravour und Kraft in den Forte-Stellen, als die tief empfundene Zartheit im leisesten Pianissimo. Alle diese Vorzüge, verbunden mit dem vollendetsten und durchgebildetsten Geschmacke der Vortragsweise, bereiteten uns einen so hohen Genuss, dass wir uns gedrungen fühlten, dem talentvollen Künstler unsern allseitigen lebhaften Wunsch auszusprechen, uns noch recht oft durch sein wahrhaft seltenes Spiel zu erfreuen.

Paris, im October. Herr *S. Thalberg* ist im Begriff, eine Kunstreise durch Belgien, Norddeutschland, Russland, Schweden und Dänemark anzutreten.

Strassburg. Das hiesige Musikwesen scheint seit einiger Zeit sich wieder erheben und seinen alten Rang wieder behaupten zu wollen; dazu haben nicht wenig der erwachte Dilettantismus zu wohlthätigen Zwecken, der Besuch fremder Künstler, und das Erscheinen einer seit mehreren Jahren entbehrten deutschen Oper das Ihre beigetragen.

Dieses Jahr stellte sich Dir. *Loewe* aus Mainz mit einer auserlesenen Operngesellschaft ein, bei welcher die Hauptfächer grossentheils mit Gästen besetzt waren. Vom 1. Mai bis zum 16. Juni wurden 26 Opernvorstellungen gegeben: Norma 2 Mal, Regimentstochter 4 Mal, Freischütz 3 Mal, Czar und Zimmermann 2 Mal, Hugenotten 2 Mal, Figaro's Hochzeit 2 Mal, Zauberflöte 2 Mal, Nachtlager, Lucrezia Borgia, Romeo, Don Juan, Puritaner, Belisar, Nachtwandlerin, ein Act von Fidelio, das Final des Nachtlagers u. s. w. Bei diesen Vorstellungen, welche mit einem kräftigen Chor von 40 Personen ausgeschmückt waren, wirkte vor Allen die gefeierte Sängerin Fräul.

Digitized by Google

Weixelbaum, ferner Fräul. *Welly*, Mad. *Musch*, der Bassist *Abt*, *Steinecke* Bariton. Unter den Gästen Mad. *Pirscher* (Darmstadt), die Tenoristen *Chrudimsky* (Frankfurt), *Lehmann* (Sachsen-Coburg), *Kreuzer* (Darmstadt), *Schunke* (Mannheim); der Bassist *Reichel* ausgezeichnet als Sarastro, Figaro, Rocco, Marcel; der Komiker *Freund* (Mannheim) als Van Bett; endlich war uns Fräul. *Math. Rudersdorf* eine liebliche Erscheinung als Pamina. Also ausgestattet konnte es dieser Gesellschaft nicht fehlen, grossen Eindruck zu machen, dergestalt, dass obnerachtet der drückendsten Hitze das geräumige Theatergebäude mehrere Male die herbeigeeilte Menge nicht aufnehmen konnte. Herr Kapellmeister *Müller* von dem ehemaligen Hoftheater zu Sondershausen dirigirte die Oper mit vielem Fleiss, Sachkenntniss und Beharrlichkeit.

Concerte. 1. *Gelegenheitsconcerte.* Am 7. April liess sich die Sängerin *Eleonore Döring* (wir wissen nicht, welcher Stadt sie zugehört) hören; sie sang die grosse Arie aus dem Freischütz und eine russische Serenade von *Curschmann*, womit sie den Beweis lieferte, wie viel sie noch zu lernen habe, um sich als Sängerin produciren zu können; Frau *Döring* (Mutter) declamirte mehreres allerdings Interessante, was aber hier unpassend war; das Interessanteste war wohl das variirte *Perl-Lied* für den Fagott, sehr brav vorgetragen von Hrn. *Diem*, erstem Fagottisten des Theaterorchesters, und eine Fantasie über Themen aus Luc. di Lamermoor von *Kontski*, auf der Violine durch Hrn. *Rondelet* ausgezeichnet gespielt. — Am 16. April folgte das stark besuchte Concert der *Therese* und *Maria Milanollo* mit vollständiger Orchesterbegleitung. Der Ruf dieser Wundertöchter ist zu allgemein verbreitet, als dass Ref. noch Etwas zu ihrem Lobe beizusetzen wagen wollte.

2. *Concerte der philharmonischen Gesellschaft.* Diese wurden während den Wintermonaten fortgesetzt, und lieferten gelungene Orchesteraufführungen; leider hat sich auch hier, im Angesicht eines vollständigen Orchesters, das Hausorchester (sonst Klavier genannt) eingeschlichen, zur Begleitung von Gesang u. a. Compositionen. Ob sonach der Verein durch gehaltlose Kammermusik und Romanzen, die jeder zu Hause selbst machen kann, sein Gedeihen befördern wird, kann nur die Zeit lehren.

3. *Concerte der Singacademie.* Dieser Verein hatte die glückliche Idee, 4 Abonnementsconcerte zu veranstalten zum Besten der Armen. Laut des Prospectus sollten blos die activen Mitglieder der Gesellschaft Fragmente geistlicher Musik und grosse dramatische Ensemblestücke vortragen, unterstützt von einem vollständigen Orchester; ferner sollten Instrumentalsolo's, Symphonieen und Ouverturen gegeben werden. Das Unternehmen war mit dem besten Erfolge gekrönt; der Ertrag ist unseres Wissens noch nicht veröffentlicht worden.

In dem ersten Concert (2. Hornung) wurde Folgendes gegeben: Symphonie in A von *Beethoven*, die Execution liess nichts zu wünschen übrig, mit Ausnahme der durchaus verfehlten Tempi. Leider versuchte sich der so geachtete Violinspieler *Schwaederle* zum ersten Male im Dirigiren; obgleich *Beethoven's* Symphonieen richtig *metronomisirt* sind, nämlich die vorliegende: 1) *Poco sost.* C Takt 80 ♩ 2) *Vivace* ⅔ 104 ♩ 3) *Allegretto* ⅔ 84 ♩ 4) *Presto* ⅓ 120 𝅗𝅥. *Poco moderato* 66 𝅗𝅥 5) *Allegretto con brio* ⅔ 136 ♩, so konnte nichts den Dirigenten bestimmen, die gewählten, die er in dem Pariser Conservatorium will gehört haben, zu ändern; *he-beat sibi.* — Duett aus dem Krenzritter von *Meyerbeer*, durch 2 Dilettantinnen sehr brav gesungen, und zwar *mit Klavierbegleitung* in Gegenwart des grossen Orchesters! — Messe von *Lesueur* (die erste dem Herzog von *Gramont* dedicirte), grossentheils mit Quartettbegleitung, da erst in dem Resurrexit 2 Hörner, eine Oboe und Clarinette, Fagotte und am Ende Flöten eintreten. Obgleich mit aller Sorgfalt aufgeführt, machte die Composition, eine der schwächsten *Lesueurs*, keine Wirkung. Anstatt *credo* scandirt der Componist *credo!* — Fantasie von *Gutmann* über Themen aus Oberon, auf dem Pianoforte vorgetragen durch einen Dilettanten aus dem Oberrhein, ohne Begleitung. — Quintett aus *il Turco in Italia*, durch Mitglieder der Academie mit vielem Fleisse einstudirt. — Vierstimmige Männergesänge, von der sogenannten Choralgesellschaft, welche von der Singacademie gänzlich unabhängig ist, mit wahrer Auszeichnung vorgetragen. — Quintett und Final, Bittgesang aus Moses, durch die Mitglieder der Academie; — Fantasie von *Baumann*, für die Violine, durch einen Dilettanten, mit der ihm eigenen Virtuosität; endlich das letzte Finale des Freischütz, vollkommen gut, in seiner ganzen Pracht. —

(Beschluss folgt.)

Messina. Die längst bekannte Prima Donna, *D'Alberti* (Französin von italienischen Eltern), freilich nicht mehr in ihrer anfänglichen Zierde, fand hier Auszeichnung in *Donizetti's Roberto d'Evreux.* Nach der *Cabalette* ihrer *Carolina di Sortita* flatterten die Damen in den Logen mit ihren Tüchern so oft, dass der laute Beifall sieben Mal begann; etwas Aehnliches fand bei ihrer Finalarie statt. Tenor *Santi*, die *Rapazzini* als Sara und Bassist *Corsi* empfingen ihren guten Theil Applans. Zu ihrem Benefiz wählte die *Rapazzini Donizetti's* Betly, und erntete dafür Blumenkränze, Sonetten und Fuoras in der Menge.

Recensionen.

Variationen über deutsche Volkslieder, mit besonderer Rücksicht auf melodische, harmonische, rhythmische und contrapunktische Ausführung, zum Unterricht, mit Bezeichnung des Fingersatzes, für das Pianoforte componirt von *Gustav Flügel.* Op. 12. 3 Hefte. No. 1. Die Fremdenlegion. „O Strassburg, du wunderschöne Stadt," u. s. w. Pr. 1 Fr. 50 C. No. II. „Wenn ich an den letzten Abend denk," u. s. w. Pr. 2 Fr. No. III. Der Schweizer. „Zu Strassburg auf der Schanz" u. s. w. Pr. 2 Fr. Bonn, bei Simrock.

Kein Feld der musikalischen Literatur hat einen so reichen Anbau gefunden, als das der Variation, in wel-

Digitized by Google

ches ja auch ein sehr grosser Theil der modischen, sogenannten Fantasieen, der Potpourri's u. a. Musikstücke herein streift; aber keins hat auch verschiedenartigere und der überwiegenden Mehrzahl nach schlechtere, der Kunst unwürdigere Früchte hervorgebracht. Schon vor 100 Jahren stellte *Sebastian Bach* auch in diesem Fache bewunderungswürdige Meisterwerke auf, aber leider nur Wenige nach ihm ergriffen das Wesen der Variation in seinem Sinn und Geiste, und noch Wenigere wussten dieser bedeutenden und sinnvollen, aber vielfach missverstandenen Form neue Seiten abzugewinnen. Bei Weitem die Meisten hielten sich auf der äussersten Oberfläche und zogen die Variation recht eigentlich in das Gebiet des musikalisch Handwerksmässigen herein — denn dass nicht mehr und nicht weniger als ein gemeiner Handwerksgeist und Verstand dazu gehört, so, wie es die schreibseligsten Variationenfabrikanten bereits verschollenen oder bald zu vergessenden Andenkens gethan und noch täglich thun, beliebige Tonfiguren an den Fäden beliebiger Themata aufzureihen und die Melodieen derselben durch die Schablonen mehr oder weniger verbrauchter, modisch brillanter, das sinnliche Ohr kitzelnder und Finger und Arme, ja wo möglich den ganzen Oberkörper in seiltänzerische Bewegung bringender Passagengruppen zu übermalen — darüber herrscht wohl unter den Sachverständigen kein Zweifel. Ja man könnte sich im Grunde nur darüber verwundern, dass unsere so industriöse Zeit noch nicht auf den Gedanken gekommen ist, etwa ein musikalisches Kaleidoskop zu erfinden, welches bei gehörigem Drehen und Schütteln immer neue (Ton-) Figuren böte, und dazu eine Maschinerie, welche die brillantesten von ihnen sogleich ohne Weiteres auf die allerneuesten und beliebtesten Opernmelodien übertrüge. Es würde durch eine solche Erfindung (wenn sie nicht bereits schon gemacht ist und von gewissen Herren im Stillen gebraucht wird, als wodurch ihre eminenten Opuszahlen fast allein erklärlich erscheinen), bei grosser Ersparung an Zeit, die Kunst unstreitig noch viel weiter getrieben werden können und noch mehr Gemeingut werden, als es bis jetzt der Fall ist, und für langweilige Theorizirkel wäre alsdann zugleich die amüsanteste Kunstbeschäftigung von der Welt gewonnen.

Am Tiefsten und Reichsten nach *Bach* hat unstreitig *Beethoven* das Wesen der Variationen ergriffen und ausgebeutet, und wir wüssten nicht zu sagen, wie man etwa, nach irgend einer Seite hin, noch über ihn hinauszudringen vermöchte. Er ist darin bis zum höchsten Gipfel der reichsten Poesie, der sinnvollsten Scenerie und Charakterzeichnung hinan und zu den tiefsten Tiefen musikalisch-transcendentaler Meditation hinabgestiegen, und voll Staunen, Bewunderung und sich immer steigernder Freude dringt man aneh in diesem Fache seinem Genius nach. Auch *Ries*, und zumal *M. von Webers* geistvolle Feder hat uns im Gebiete der Variation da und dort Treffliches, ja Köstliches geschenkt, obwohl sich die schaffende Kraft Beider zuweilen ebenfalls in einem brillanten Passagenwesen verflüchtigte, welches von den Klaviervirtuosen der neuesten Zeit bis zu schwindelnder Höhe hinaufgetrieben wurde. Unter den lebenden Tondichtern trat im Fache der Variation am Nächsten an *Bach* und *Beethoven* der geniale *R. Schumann* heran, dessen colossale Arbeiten man aber leider, indem sie fast über die Möglichkeit einer völlig genügenden Ausführung hinausgehen, mehr nur studirend als spielend oder hörend bewundern kann.

Mit entschiedenem Gewicht ist nun in den oben näher bezeichneten Werken auch Herr *Flügel* in die nicht gar grosse Zahl wahrhaft tüchtiger, gediegener und geistvoller Variationen-Compouisten eingetreten. Wir müssen bezweifeln, dass irgend ein Klavierlehrer vorhanden sei, welches einem geschickten Klavierlehrer bessere Gelegenheit böte, talentvolle, bereits etwas vorgeschrittene Schüler, welche das Klavierspiel und die Musik überhaupt als etwas Höheres, denn als bloses Fingerspiel und Ohreunaschwerk betrachten und üben lernen sollen, schon im Jugendalter mit den wunderbaren Tiefen und Geheimnissen der Tonkunst vertraut zu machen, und ihnen alles hohle Passagenwesen, allen nichtigen Floskelkram von vorn herein gründlich zu verleiden, als diese *Flügel*'schen Variationen, und von dieser Seite her müssen wir diese Hefte, an welchen sich, wie an *Howald*'schen Mährchen, nicht nur die Jugend sondern auch das Alter ergötzen wird, auf das Angelegentlichste empfehlen. Der Verfasser hat in melodischer und rhythmischer, vorzüglich aber in harmonischer und kontrapunktischer Beziehung sehr Tüchtiges, ja grösstentheils wahrhaft Geistvolles gegeben und lässt vielleicht nur in Hinsicht auf das sich hier überbaupt nur wenig bemerklich machende Passagenwesen, sofern man darauf beim Jugendunterrichte doch ein grösseres Gewicht legen wollte, Einiges zu wünschen übrig. Es war ihm bei Abfassung dieser Variationen offenbar nur darum zu thun, den Jugendunterricht von der Herrschaft des Fleisches (des todten Fingerwerks) zu emanzipiren und den musikalischen Geist in seine Rechte einzusetzen — und in diesem Streben ist er so glücklich gewesen, dass wir seinen Arbeiten von ganzem Herzen die weiteste Verbreitung wünschen. — Nur Weniges hätten wir anders gewünscht und z. B. in dem Hefte No. II die Fermate des Thema's in den meisten Variationen dem Verf. gern erlassen. Der leichte Fluss erscheint durch die strenge Beibehaltung derselben da und dort etwas gehemmt. — Die äussere Ausstattung des Werks ist zwar anständig, doch finden sich einige Stichfehler, welche vor weiteren Abzügen der Platte zu berichtigen sind. *Dr. Kfn.*

Fantasie und Fuge (G moll) für die Orgel von *J. S. Bach*, für den Concertgebrauch zu 4 Händen und doppeltem Pedal eingerichtet von *H. Schellenberg*. Arrangement Eigenthum d. Verl. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Die uns bisher bekannt gewordenen Orgel-Compositionen zu vier Händen behandeln das Pedal gewöhnlich so, dass dasselbe dem Secondo-Spieler einzig und allein überlassen bleibt, indem zugleich auch seine Anwendung der Willkür oder, im besseren Falle, dem Geschmacke des Spielers anheimgegeben wird. In dem vorliegenden Arrangement hat Herr Organist *Schellenberg* einen anderen, richtigeren Weg eingeschlagen. Er vertheilt nicht nur das Pedal unter beide Spieler, auf ähnliche Weise

Digitized by Google

wie das Manual, sondern scheidet auch Manual und Pedal streng von einander, und schreibt genau vor, was von dem einen und was von dem andern vorgetragen werden soll. Das ganze Arrangement ist mit dem Fleisse und der Sachkenntniss entworfen, welche die Bedeutung der Composition erforderte, und ist es auch dem Bearbeiter nicht gelungen, alle und jede Unbequemlichkeit für die Ausführenden zu entfernen, so liegen die Ursachen meist in der Eigenthümlichkeit des Instruments oder in der Sache selbst. Nur in einer Beziehung sind wir mit dem Bearbeiter nicht einverstanden. Er hat nämlich an manchen Stellen durch überhäufte Verdoppelungen einen grösseren Effekt erringen wollen, ohne zu bedenken, dass dieselben auf der Orgel, besonders in der Tiefe, die Wirkung schwächen, und dass man bei *Bach's* Werken, welche die Kraft in sich selbst tragen, unbedenklich auf die Anwendung solch' äusserer Gewaltmittel verzichten kann. — *A. G. Ritter.*

Der musikalische Hauslehrer, oder theoretisch-praktische Anleitung für Alle, die sich *selbst* in der Tonkunst, namentlich im Pianofortespiel, im Gesange und in der Harmonielehre ausbilden wollen. Von Dr. *G. W. Fink*. Mit vielen Notenbeispielen. Leipzig u. Pesth, Verlags-Magazin. 1846.

Wir würden geneigt sein, eine neue Musiklehre bei beseits so viel vorhandenen für etwas Ueberflüssiges zu erklären, hätten wir nicht die Ueberzeugung, dass das Wissenschaftliche jeder Kunst immer einer neuen sorgsamen Erforschung bedarf, dass die Summe der positiven Wahrheiten namentlich in der Musik keineswegs für abgeschlossen erklärt werden kann, dass sonach jede neue Forschung wenn nicht jene bereichern, doch vielleicht den Weg dazu anbahnen wird; hegten wir nicht bei jeder neuen Darstellung die Hoffnung, gewisse Fundamentalwahrheiten, die noch keineswegs aus ihrem Nebel klar zu unseren Augen gedrungen sind, nach und nach vollständig erhellt zu sehen; und endlich, bestände bei den Fortschritten in der Anwendung der Kunst selbst nicht die Nothwendigkeit, dieselben von Zeit zu Zeit zu beleuchten, das Wahre vom Falschen zu sondern, jenes zur weitern Ausbildung zu empfehlen, von diesem dringend abzumahnen, kurz die Nothwendigkeit, in dem, was Zeit und Mode bringt, den Schein vom Sein zu trennen. — Wir würden auch vorliegende Musiklehre unbedenklich für überflüssig erklären, wenn sie sich nicht von so vielen andern Lehrbüchern, die meistens geschrieben sind, um einem vermeintlichen Bedürfnisse abzuhelfen, in der That aber sich meistens als Compilationen ausweisen, wesentlich dadurch unterschiede, dass sie aus freier Forschung niedergeschrieben, dass sie einen bestimmten Zweck verfolgt, dass sie, so weit es der ausgesprochene Zweck erlaubt, den oben angedeuteten Anforderungen genügt.

Die Grenzen, die sich der Verfasser vorliegender Musiklehre gezogen hat, sind in dem Titel, der nicht weniger als eine Pianoforte- und Gesangschule, so wie eine Harmonie- oder Generalbasslehre verspricht, vorgezeichnet, theils spricht sich der Verfasser in der Einleitung hierüber so aus: „Es solle Alles, was der Ausübung der Musik zum Grunde liegt, auf eine so fassliche Art vorgetragen werden, dass es jeder Aufmerksame oder Lernbegierige ohne grosse Schwierigkeit verstehen und auf dem kürzesten Wege zu guter Ausübung der Kunst gelangen soll." Hierbei müssen wir freilich bemerken, dass zur Ausübung der Musik im weitern Sinne wohl Manches noch gehören möchte, wovon das Buch nichts enthält, dass aber wohl der Zweck desselben nicht gerade vorzugsweise *dem* Kunstjünger gewidmet ist, dessen Ausbildung so weit vorgeschritten ist, um sich höhere Erfordernisse der Kunst zu eigen machen zu können. Sind wir aber damit einverstanden, dass die Darstellung aller der Dinge, die der Musik zum Grunde liegen, nicht gerade einer besondern breiten Auseinandersetzung benöthigt, so möchten wir freilich das Versprechen, „*auf dem kürzesten Wege* zu guter Ausübung in der Kunst zu gelangen", nur unter der Bedingung acceptiren, wenn sich bei dem Lernenden hinlängliche Befähigung findet, und Fleiss, die unumgänglich nöthigen praktischen Anführungen in genügendem Verhältniss vorzunehmen. Schliesst nun aber diese obsehwebende Absicht die wissenschaftliche Forsebung und Darstellung nicht aus, so ist doch so viel klar, dass gegenwärtige Musikschule nicht gerade sich den Zweck der speculativen Forschung, sondern vielmehr den der populären Belehrung über das Vorhandene vorgesetzt hat.

Das Buch enthält nach der Einleitung, in welcher über Kunst und Kunstlehre, Erlernung der Kunst, Schule, Versebiedenheit der Lehrart u. s. w. vieles Nützliche gesagt wird, was man nicht in allen Musikschulen findet, in den Kapiteln 1 — 13 eine vollständige Klavierschule bei gründlicher Darstellung alles Elementarischen der Kunst. Kapitel 14 und 15 handelt vom Gesange, Kap. 16 von Melodie, Rhythmik u. s. w. und Kap. 17 — 24 von Harmonie und Generalbass.

(Fortsetzung folgt.)

Excerpte.

Form.

(Beschluss.)

Alles Uebrige findet der junge Dichter weit leichter von selbst, aber nur nicht die Form; die soll ihm überliefert werden, die soll er lernen, dabei soll er nicht durch Wanken und Schwanken die schönsten Jahre verlieren, die soll er mit Sicherheit sich bald zu eigen machen. Und gerade dadurch, dass er sich nicht bald in dieser, bald in jener Form übt, sondern dass er sich von früh an in *einer* Richtung bewegt, und zwar mit Zutrauen, dass es die rechte sei, wird eine frühe Meisterschaft in der Technik erreicht werden können. Und was *das* sagen will, wenn Einer, ohne sich mit der Wahl der Form lange zu quälen, die ganze Kraft seines Talents gleich frisch auf die Ausführung wenden könne, das zeigen eben die Meisterwerke der Griechen, die keine Spur von Mühe blicken lassen. So preiset *Goethe* Raphael glücklich, *dass vorausgehende Meister den Jüng-*

Digitized by Google

ling bis an die Schwelle geführt und er nur den Fuss aufzuheben gebraucht, um in den Tempel zu treten; wogegen er aber Leonardo da Vinci und Michel Angelo beklagt, dass Beide während eines langen Lebens, ungeachtet der höchsten Steigerung ihrer Talente, kaum zu dem eigentlichen Behagen des Kunstwirkens gelangt, indem Ersterer, genau besehen, sich wirklich müde gedacht und sich allzu sehr am Technischen abgearbeitet, und Letzterer sich die schönsten Jahre durch in Steinbrüchen nach Marmorblöcken und Bäuken gequält, so dass von allen beabsichtigten Heroen des alten und neuen Testaments der einzige Moses fertig geworden, als ein Musterbild dessen, was hätte geschehen können und sollen.

J. P. Eckermann Beiträge zur Poesie mit besonderer Hinweisung auf *Goethe*.

Form; noch einmal.

Unsere Geringschätzung der Form vernichtet uns eine grosse Anzahl geistvoller Talente. Ich glaube nicht, dass es ausserhalb Deutschlands so viel literarische Selbstmorde gibt als bei uns. Der Geist, und was man poetischen Geist nennt, ist unter uns mit einem unseligen Uebermuthe getränkt. Er hält es unter seiner Würde, nach einer angemessenen Gestalt zu trachten, er behandelt den Begriff der Form verächtlich, und was gar im weitesten Sinne des Wortes Technik genannt wird, das ist ihm fast eine Unwürdigkeit.

Obwohl innerhalb der irdischen Bedingungen denkend und selbst im Denken eingeschlossen, meint er doch ungestraft die irdische Formenwelt überspringen zu können, ein Mensch, der ohne Körper ein ausgezeichneter Mensch sein will.

Der Idealismus bleibt unsre Krankheit. Umsonst zeigt *Lessing* an so vielen Orten, welch ein mächtiger Geist in den literarischen Formen ruhe, und welch ein geistvoller Sieg es sei, sich dieser Formen bemächtigen zu können; umsonst zeigt der Briefwechsel zwischen *Schiller* und *Goethe*, wie tiefsinnig diese beiden grossen Schriftsteller dem Studium der Form nachgegangen, umsonst! Man preist die Resultate dieser Männer, aber ihre Wege lässt man unbeachtet.

Betrachten wir nun einmal von diesem Gesichtspunkte unsere Kritik in schöner Literatur. Neunundneunzig von hundert Kritikern sind nicht nur unmächtig, sondern auch unerfahren in den Formen schöner Literatur. Es gilt schon für etwas Ausserordentliches, wenn der Kritiker die Form des blosen Aufsatzes leidlich an sich ausgebildet. Und so wird denn von Sinn und Bedeutung, von Geist und Gesinnung, von Kenntniss und Material eines Breiten geredet, aber die eigentliche Frage um Künstlerschaft bleibt unberührt oder wird erledigt mit banaler Rücksicht auf Aeusserlichkeiten der Form. Der gute oder schlechte Styl, der gute oder schlechte Vers wird äusserlich bezeichnet, aber von den Gesetzen der angemessenen oder nicht angemessenen Composition, von Reiz oder Macht der Motive, von wirklich drängenden Wendungen, von all dem inneren formellen Organismus, welcher unerlässlich ist, um das grosse oder kleine Material zu lebendiger Existenz zu bringen, von alle dem ist selten oder gar nicht die Rede.

So bleibt denn die Meinung unzweifelhaft, man könne ein schöngeistiges Buch schreiben mit blosen Regungen und Wallungen, und die eigentliche Kunst, dieser sinnliche Luxus, sei Nebensache und finde sich von selbst. So entstehen denn die zahllosen Bücher, welche nicht Fisch noch Vogel, welche nur von den Kritikern gelesen und um dieses oder jenes einzelnen Vorzugs gelobt und dadurch zum Ansporn für neue, eben so todte Productionen gemissbraucht werden.

Man wird es begreiflich finden, dass ein wohlhabender Mann Platz, Steine, Kalk, Holz, Wiesen und Bäume in reichlichem Maasse zur Hand haben und desshalb doch noch nicht Schloss und Park errichten kann, wenn er nicht einen Riss entwerfen, und die Arbeit nach richtiger Folge betrieben, wenn er nicht über Handwerk, Anlage und Kunst gebieten kann. Die Schriftsteller mögen aber nicht begreifen, dass es nicht genug sei, reichliches Material zur Hand zu haben.

Ich verstehe aber hier unter Form dasjenige, was man obenhin und etwas geringschätzig Technik zu nennen pflegt, was aber in meinem Sinne eine weit geistigere Bedeutung anspricht, als man gern zugestehen mag. Die innere Struktur nämlich desjenigen Organismus, welcher in Motiven und Abstufungen die blos gedachten oder blos äusserlichen Grenzen der Kunstform erfüllt und belebt.

Heinrich Laube. Novellen-Zeitung.

Keine Kunst verlangt einfache und fassliche Formen so dringend, als Musik, die so schnell und unaufhaltbar an dem Ohr vorübereilt. Nirgends sind klare und leicht unterscheidbare Abtheilungen nöthiger, als in Tonstücken. Hier ist eine Periode zu Ende und fängt eine andere an, muss sich dem Gehör und dem Verstande unmittelbar darstellen, wenn nur ein äusserliches Verständniss der Erscheinung, ohne welches doch ein geistiges gar nicht möglich ist, herbeikommen soll. Dies haben unsere früheren Meister wohl begriffen, und darum die Form auf's Herrlichste und Verständlichste ausgebildet. Die neueste Zeit will den Werth einer klaren Form zuweilen vergessen. In manchem Werke scheint man die Fasslichkeit geflissentlich vermeiden, die Periodenausgänge und Anfänge geflissentlich in einander fliessen lassen und dem Hörer verstecken zu wollen. Wahrscheinlich glaubt man dadurch neu, originell zu werden, aber man wird nur unverständlich, und das Unverständliche kann nimmermehr eine wünschenswerthe Eigenschaft des Kunstwerkes werden. *Die Redaction.*

Feuilleton.

Nürnberg. In dem vom Herrn Professor *Stiegler* aus Wien auf dem *Polymelodicon* veranstalteten Concert am 14. Sept. d. J. lernten wir an Herrn Professor *Habern* aus Prag einen ausgezeich-

Digitized by Google

nten Künstler auf dem Pianoforte, gelehrtes Musiker und trefflicheo Mann auch in seinem Charakter kennen. Er besitzt das Talent, so wie die seltene Kunst, augenblicklich jedes ihm aufgegebene Thema regel- und kunstgerecht zu einem grossartigen Musikstücke zu bearbeiten. Seine uneigennützigen Bestrebungen und Selbstaufopferungen zur Realisirung des *Stiegler*'schen Concerts verdienen allgemeine Anerkennung. Herr Professor *Hubert* liess hierin einen schönen Zug ächter Künstler-Seele erkennen. Möge er bald wieder hierher kommen, um uns mit seinen gediegenen Orchestercompositionen zu erfreuen, die er für diesmal nicht zur Oeffentlichkeit bringen wollte.

Man liest in dem Kurier der vereinigten Staaten: Die Damen von Matamoros (Mexico) gehen sehr gern ins Theter, bekümmern sich aber wenig um Trauer- und Lustspiele. Ihr Hauptvergnügen finden sie an der Cucucha und Charaktertänzen. Mademoiselle *Jefferson* lockt sie vorzüglich an. Sobald die junge Tänzerin aber geendet, stecken sich die Damen ihre Cigarren in den Mund, und rauchen so ungenirt wie die Gentlemen's in den Kaffeehäusern.

Fräulein *Schwarzbach*, Schülerin des Leipziger Conservatoriums, hat ihren ersten theatralischen Versuch als Königin in den Hugenotten mit Beifall auf hiesiger Bühne gemacht, und ist darauf vom Direktor *Schmidt* angagirt worden.

Eine Symphonie in C moll von *Rufinatscha* hat in Wien grossen Beifall erhalten.

In Dresden werden auch dieses Jahr Abonnementconcerte unter *Ferd. Hillers* Direktion gegeben.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

In der **Hallberger**'schen Verlagsbuchhandlung in Stuttgart ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

BEETHOVEN-ALBUM.

Gestiftet und beschrieben

von

einem Vereine von Künstlern und Kunstfreunden

aus

Frankreich, England, Italien, Deutschland, Holland, Schweden, Ungarn und Russland.

Mit Beethoven's Porträt und Facsimile in Stahl gestochen.

Preis: 6 Thlr. oder 10 fl. 30 kr.

Obschon die Edition dieses Albums bereits von der Künstler-Versammlung bei der Inauguration des Beethoven-Denkmals in Bonn beschlossen wurde, um dem grossen Todten ein zweites würdiges, jedem seiner Verehrer zugängliches Denkzeichen zu gründen, so konnte doch die Verwirklichung des Beschlusses aus verschiedenen Gründen, wozu auch die angemessene Ausstattung gehört, erst jetzt Statt finden.

Im Verlage von **G. W. Niemeyer** in Hamburg erschienen folgende allgemein beliebte neueste Tänze und Märsche:

Hanseatenmarsch von *Ant. Wallerstein*, *Componisten der Jenny Lind's Lieblingspolka*, für das Pianoforte in Des dur. ⅛ Thlr.

Derselbe im leichten Arrangement für Pianoforte in D dur ⅛ Thlr.

Derselbe für Piano zu 4 Händen. ¼ Thlr.

Derselbe für Orchester. ½ Thlr.

Dieser Marsch erregte durch seine kräftigen und doch pikanten Melodieen überall die grösste Sensation, und wurde im Falkenburger Lager allgemein als Lieblingsmarsch des 10. Armeecorps beichnet.

Lagerpolka von *Conr. Berens*, Musikdirektor, für das Pianoforte. ⅛ Thlr.

Schleswig-Holstein's Freiheitsklänge. Marsch für das Pianoforte. ⅛ Thlr.

Verglissmeinnichtpolka von *Jean Haring*, für das Pianoforte. ⅛ Thlr.

In Hamburg allein wurden von diesen Tänzen und Märschen in wenigen Tagen nahe an 2000 Expl. abgesetzt.

Zu beziehen durch alle Musikalienhandlungen.

Bei **B. Schott's** Söhnen in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Bertini, H., Grand Duo à 4 mains sur 2 Mélodies de *Schubert*. Op. 405.

— — 25 Etudes primaires, servant d'introduction aux Etudes élémentaires. Op. 166.

Burgmüller, Fr., Polka et Valse sur le ballet *Betty*. Op. 94.

Lecarpentier, A., Fantaisie sur l'opéra Marie Stuart. Op. 112.

Prume, F., Souvanir villageois, Andante et Rondo avec acc. d'Orchestre ou de Piano. Op. 10.

Roselien, H., Fantaisie brillante sur la valse fav. Le désir. Op. 87.

— — Fantaisie fac. sur des Mélodies de Rossini. Op. 88. No. 1.

— — Fantaisie fac. sur la fille du régiment. Op. 88. No. 2.

— — Fantaisie fac. sur Nabucodonosor. Op. 88. No. 3.

— — Fantaisie fac. sur des Mélodies de Mercadante. Op. 88. No. 4.

— — Fantaisie fac. sur Linda di Chamounix. Op. 88. No. 5.

Wolff, E., 2 Bluettes sur l'Ame en peine. Op. 130.

— — 2 Polonaises caract. Op. 132.

— — Scherzo pathétique. Op. 135.

— — Caprice poétique. Op. 134.

— — 3 Nocturnes. Op. 135.

Bei **Schuberth & Co.** in Hamburg erschien so eben folgende, vorzüglich für Organisten interessante Schrift:

Zur

richtigen Würdigung eines Sendschreibens

des Organisten *G. Gerlach* zu Neu-Brandenburg

und

Beleuchtung der Schmähschrift

des Domorganisten *F. Baake* zu Halberstadt, von *Fr. Wilke*, Musikdirektur. Preis geh. 8 Sgr. Zu haben in allen Buch- und Musikalienhandlungen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten October. **Nr. 43.** 1846.

Inhalt: *Recensionen. — Excerpte. — Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Strassburg. — *Feuilleton. — Ankündigungen.*

Recensionen.

Der 130. *Psalm* (gekröntes Werk) für Solo und Chor mit Orchesterbegleitung, in Musik gesetzt von *L. Hetsch*. Op. 9. Partitur 2 Thlr. Hamburg, *Schuberth* und *Comp.*

Mit den sogenannten „Preiscompositionen" ist's eine eigene Sache. Seitdem man erfahren, wie verschiedenartige Einflüsse oft bei solchen Preisertheilungen mit in's Spiel kommen, und welche Bewandtniss es daher — bei aller unbestrittenen kritischen Competenz und Unparteilichkeit der Urtheilenden — mit so manchen Aussprüchen eines solchen musikalischen Tribunals habe: — seitdem ist der Begriff „*gekrönten Werk*" ziemlich herunter gekommen oder doch des ihn anfangs umgebenden Glanzes entkleidet worden. Das Misstrauen, — die mancherlei Vorurtheile, die in Folge dessen gegen Preiscompositionen im Allgemeinen sich erhoben haben, sind durch die vorliegende nicht widerlegt worden, haben vielmehr dadurch nur eine erneuerte Bestätigung erhalten. —

Wenn schon ein höheres Kunststreben und nicht gewöhnliche Begabung, wie sie in manchen anderen Arbeiten des Componisten sich kundgeben, auch bei *diesem* Opus sich nicht verläugnen, so kann demselben doch ein anderer als untergeordneter Werth nicht zuerkannt werden, da es im Ganzen mehr als eine aus äusserem Anlass entstandene *Gelegenheitsarbeit*, denn als ein wirklicher und unwillkürlicher Seelenerguss, — mehr als ein Ergebniss der Reflexion, des Fleisses, denn als ein Product der Begeisterung, der Genialität sich darstellt.

Der Psalm besteht aus vier Sätzen: 1) *Chor*, Andante Hmoll 4/4, — 2) *Bassarie*, Andante sostenuto, Emoll 3/4, — 3) *Terzett* (Sopran, Tenor, Bass) Andante, Gdur, 2/4, — 4) *Chor*, *Andante grave* und *Schlussfuge*, Allegro moderato, Hmoll, 2/4, — von denen 1. und 3. als die bedeutenderen — in der Erfindung wie in der Arbeit — hervorzuheben sind, und unter diesen beiden wieder dem ersten der Vorrang gebührt. Letzterer beruht in den schärfer ausgeprägten Zügen der Motive, während Planmässigkeit der Anlage, wie in der Reihenfolge der Themen verständige Disposition und selbständige Führung der Singstimmen als beiden Nummern gleich gemeinsame Eigenschaften erscheinen.

In der Bassarie Nr. 2. ist zwar der, durch den Text bedingte, Ton ernster Selbstbetrachtung und reuiger Zerknirschung getroffen; doch ist die anspruchsvolle, zu absichtlich hervortretende Imitation oder eigentlich *Affectation* des alten, strengen Kirchenstyls *à la Händel*, wodurch das ganze Musikstück eine puritanisch strenge und steife Haltung bekommen, dem Gesammteindrucke nicht besonders günstig. Dabei ist die Singstimme selbst zu wenig selbständig behandelt: — diese erscheint nämlich mehr als ein dem bereits fertigen Tonstücke mühsam abgewonnener, nachträglich hinzugefügter Extract, als dass sie sich durch einen unabhängigen, eigenthümlichen Gang, als ein *für sich bestehendes Ganzes* bemerklich machte. — Wie es Dichter gibt, die aus einer Art grosthuerischer Reellität und mit nach der Schule schmeckender Pedanterie ihren Gedichten das ganze Versmaass derselben, Zeile für Zeile voransetzen, damit Jedermann sich überzeugen könne, dass sie sich durchaus keine Abweichung davon, keinen metrischen Unterschleif erlaubt — aber auch kein Titelchen, auch nicht einen Versfuss dem Leser unterschlagen haben, so sind auch hier in der Fuge — Nr. 4. — alle, bei dieser Kunstform bedingten Erfordernisse mit der grössten Sorgfalt beobachtet und mit einer an's Philisterhafte streifenden Gewissenhaftigkeit zur Erscheinung gebracht; ist Nichts von dem, was die Theorie bei einem solchen contrapunctischen Meisterprobestücke nur irgend zu verlangen berechtigt ist, ausgelassen worden.

Aber, ob auch der Componist den Bedingungen der Schule vollständig nachgekommen und nach allen Regeln der Kunst eine „*Fuge*" in *optima forma* geliefert hat, so ist es doch eben *nur die Form*, das blose *Gerippe*

— — — — „nicht die Spur
Von einem Geist, und Alles ist Dressur!" —

was uns hier vorgeführt wird: — eine jener *Professions-Fugen*, wie sie jeder des doppelten Contrapuncts Beflissene, hat er erst seinen Cursum gehörig durchschmarutzt, des Tages zu Dutzenden fabricirt. Gleich das erste Hauptthema laborirt an einer ermüdenden Monotonie des Rhythmus, theils durch die vielen gleichartigen (halben) Noten, theils durch die darin enthaltenen und nun in jeder Stimme bis zum Ueberdrusse wiederkehrenden zwei Cadenzen, von denen die erste auf dem 4. zum 5. Tact, die zweite am Schlusse — mit einem Quintenfalle aus der Dominante nach der Tonica zurück — zu stehen kommt, erzeugt. Wiewohl im Verfolg des Tonstück's so manche interessante Combinationen und einzelne kunstvolle Wendungen des Thema's — besonders vom Eintritte des Contrasubjects: „und er wird

Digitized by Google

Israel erlösen" — an — zum Vorschein kommen, so vermisst man doch — wohl mit aus dem eben angedeuteten Grunde — im Ganzen innere Einheit und die gehörige Verbindung; der Faden reisst alle Augenblicke ab oder — um einen andern Ausdruck zu gebrauchen: „die Rede kommt nirgends recht in Fluss." —

Um schliesslich nochmals auf die im Eingang über *„gekrönte Werke"* u. s. w. ausgesprochenen Ansichten zurückzukommen, so dürfte man vielleicht diese durch allerhand Gegengründe zu entkräften vermeinen. Was zuvörderst die voraussichtliche Erinnerung betrifft: dass unter einer *„Preiscomposition"* ja keineswegs ein *absolut* vortreffliches, ein Werk von *unbedingter*, classischer Vollendung, sondern immer nur *die beste unter den* zur Bewerbung *eingesandten Arbeiten* zu verstehen sei, — so fragt es sich nur, und — *hinc illae lacrimae* — ob dies gerade immer die *von den Preisrichtern erwählte* sei? —

Auf eine fernere muthmaassliche Einwendung, dass das der musikalischen Jury anfänglich doch gemachte Zugeständniss vollkommener, kritischer Befugniss mit den gegen ihre Aussprüche und gegen die dadurch als preiswürdig proclamirten Compositionen erhobenen Zweifeln und Bedenklichkeiten im Widerspruche stehe, ist Folgendes zu bemerken:

Ein solches musikalisches Preisgericht besteht gemeiniglich aus bereits *fertigen*, mit sich selbst völlig in's Reine und *zum Abschluss* gekommenen Meistern, d. h. aus Künstlern, die ihre Lebensaufgabe bereits erfüllt, indem sie das ihnen vorschwebende Ideal in dem nach ihrer geistigen Begabung ihnen erreichbar gewesenen Grade verwirklicht und in ihren Werken mit festen, ihre künstlerische Eigenthümlichkeit deutlich wiederspiegelnden Zügen zur Erscheinung gebracht haben.

Aus eigener Erfahrung der Anstrengungen und Kämpfe, welche — um das Eigenste, Tiefste seiner Natur aus sich herauszuarbeiten und zum entsprechenden Ausdruck zu bringen — der Künstler oft mit dem widerstrebenden *äusseren Material* zu bestehen hat; und hinlänglich mit den mannigfachen Schwierigkeiten vertraut, die es ihm hin und wieder kostet, den oft gar besondern und wunderlichen Gang und Hang seines Wesens mit dem Allgemeinen, so wie mit gewissen, unwandelbar giltigen Normen und Kunstgesetzen in Einklang zu bringen, begegnet es aus diesem Grunde solchen Männern später gemeiniglich, dass sie *die abgerundete Form*, die vollkommene *Beherrschung derselben* und der verschiedenen *äusseren Ausdrucksmittel* — kurz, die sichere Bewältigung der *Technik*, des *Mechanismus der Kunst* besonders interessirt, und sie diese Eigenschaften fast so hoch als Kraft, Ursprünglichkeit und Reichthum der Erfindung anschlagen, — besonders, wenn diese Vorzüge in dem zu beurtheilenden Opus etwa durch dilettantische Unbeholfenheit in der Factur in Schatten gestellt sind.

Eben so natürlich und aus dem Obigen mit erklärlich ist es, dass selbst die einsichtsvollsten Preisrichter doch vorzugsweise immer durch ihre *subjectiven* Ansichten bestimmt werden; dass unwillkürlich die aus der abgeschlossenen künstlerischen Individualität des Urtheilenden fliessende Vorliebe oder Abneigung *für* oder *gegen* die in der betreffenden Composition eingeschlagene Richtung auf das darüber abzugebende Votum mehr oder weniger mit einwirkt, als dass immer ein völlig unbefangenes, allgiltiges Urtheil — sei's anerkennend oder verwerfend — gewärtigt werden dürfte. — *C. fl.*

Monologe am Klavier, von Dr. *A. J. Becher*. Op. 9. Heft I. Preis 2 Fl. C. M. Wien, bei *Müller*.

Unter diesem ziemlich anspruchsvollen Titel — über dessen entsprechende Wahl später — führt uns der Verfasser eine Reihe characteristischer, verschiedenartige Seelenzustände, u. s. w. behandelnder Tonbilder vor, die, ob auch von ungleichem musikalischen Werthe, doch alle unverkennbar das Streben, einen eigenen, von der breiten Heerstrasse abweichenden Weg einzuschlagen, darthun. Mögen immerhin *F. Mendelssohn's „Lieder ohne Worte"* dem Componisten die erste Anregung so wie den ersten Anhaltpunkt geboten haben, so muss man ihm doch die Gerechtigkeit widerfahren lassen, dass von eigentlicher Nachbildung oder gar Nachahmung nirgends eine Spur und dass der fremde Einfluss keineswegs in solchem Grade sich geltend macht, dass der freie Ausdruck der eigenen künstlerischen Eigenthümlichkeit dadurch irgend verkümmert oder gar zurückgedrängt worden wäre. Vielmehr ist selbst ein wesentlicher Unterschied zwischen den genannten *Mendelssohn*'schen Compositionen und vorliegenden Musikstücken hervorzuheben, und zwar besteht dieser darin, dass, während bei den *„Liedern ohne Worte"* überall ein fester Plan der Anlage, ein Streben nach Abrundung *innerer* wie *formeller* — und nach künstlerischer Abgeschlossenheit hindurchblickt, — in den Monologen ein Hang nach rhapsodischer Willkür, romantischer Unbestimmtheit oder Ueberschwänglichkeit und nach fantastischer Ungebundenheit vorwaltet, der indess nicht selten in's Excentrische, schwülstig Verworrene — ja, in völlige Zerflossenheit ausartet. Es ist ferner nicht zu verkennen, dass der Componist ein besonderes Augenmerk auf *Einheit* und *Mannigfaltigkeit* gerichtet hat; doch erscheint sein Streben nur theilweise von Erfolg begleitet; d. h. es ist ihm nicht immer gelungen, die Ansprüche an beide, so wesentliche Eigenschaften gleichmässig und gleichzeitig zu befriedigen und diese, in einander verschmolzen, den einzelnen Nummern der „Monologe" einzuverleiben. Ohne im Ganzen gerade hervorragende Erfindungskraft zu bekunden, ist so fern als der Gedankenstrom oft nur mühsam und kümmerlich weiter fliesst, und öfter ein grüblerisches Versenken in irgend ein eben zusagendes Thema, ein Suchen nach absonderlichen Wendungen und allerhand abentheuerlichen, z. B. harmonischen Experimenten — als ein leichter Erguss, ein von Innen unwillkührlich sich Drängen von Ideen sich bemerklich macht: — so ist doch dem Componisten mancher glückliche melodische Wurf gelungen, z. B. die Hauptmotive in Nr. II, III und VI, welchen Nummern Referent auch noch in anderer Beziehung unbedenklich den Vorzug vor den übrigen einräumt. In Nr. I, einem Andante lento — E moll, $^4/_4$, — von elegischem Grundcharakter, erscheint die *Einheit* auf Kosten der *Mannigfaltigkeit* berück-

Digitized by Google

sichtigt; ebenso in Nr. II, die, ohngeachtet des eben ihr zuerkannten, in einem gesangvollen Thema und grösserem Flusse bestehenden Vorrangs, durch jenen Uebelstand häufig in *Monotonie* verfällt.

Nr. III hat die gleichen guten Eigenschaften mit der vorigen gemein, ohne deren Mängel zu theilen. Dagegen scheint in Nr. IV, jedenfalls einer der schwächern, der Componist selbst nicht recht klar über seine eigentlichen Intentionen gewesen zu sein, da er aus dem Suchen und Versuchen gar nicht heraus, und doch zu keinem Resultate kommt. In der Musik scheint sich, hiernach zu schliessen, der Spruch: „*Suchet*, so werdet ihr *finden*" — nicht zu bestätigen. —

Wer ein Freund von ultra-romantischer Zerfahrenheit und von jener Originalität à tout prix ist, wird bei Nr. V sicher seine Rechnung finden; — wer jedoch weiss, was unter solchem hypergenialen Gebahren gemeiniglich verborgen ist, lässt sich nicht so leicht verblüffen, sondern lächelt über den wohlfeilen Apparat. —

Wiewohl auch Nr. VI nicht frei von solchen sogenannten genialen Auswüchsen ist, so werden diese doch von den darin enthaltenen glücklichen Momenten überwogen. Wirklich verdient sie in der Erfindung, wie hinsichtlich der geschickten und interessanten Verarbeitung der Themen, als die beste der Sammlung bezeichnet zu werden. —

Was die diesen Tonstücken verliehene Bezeichnung betrifft, so müssen wir gestehen, dass uns dieselbe nicht nur praetentiös, sondern auch unpassend erscheint und zwar aus dem Grunde, weil der Monolog nach dem bisher üblichen Begriff des Worts eben so *dramatisches* als *lyrisches* Element, — ja ersteres in höher'm Grade — enthalten muss, von *dramatischem* Charakter aber in den vorliegenden Compositionen kaum eine Spur zu finden ist. Bei Weitem mehr dürfte die Benennung: „*Empfindungsmomente*" oder „*lyrische Ergüsse*" dem Inhalte dieser Tonstücke entsprechen.

(Beschluss folgt.)

Der musikalische Hauslehrer. Von Dr. *G. W. Fink.*

(Fortsetzung.)

Was die Klavierschule betrifft, so müssen wir sie, sehen wir von praktischen Beispielen ab, für vollständig erklären, ja sogar behaupten, dass sie noch vollständiger ist, als manche in vielen Bänden erschienene, deren *multa* dem *multum* der vorliegenden nicht vorzuziehen sein möchten. Es ist natürlich, dass die praktischen Beispiele, die das Volumen der meisten vorhandenen Schulen ausmachen, nicht in der Absicht des Verfassers liegen konnten, da sich Jeder solche auf leichte Weise einzeln verschaffen kann. Dafür liegt uns aber ein reichhaltiger Text vor, der klar, bestimmt und fasslich, untermischt mit vielen nützlichen Winken zu praktischer Anwendung, dem vorliegenden Zwecke ganz entspricht. Wir finden das Meiste darin, was ein guter Lehrer seinem Schüler bei vorkommender Gelegenheit mittheilen wird, ein Vorzug, der bei einer Musikschule, die zunächst zum Selbstudium bestimmt ist, nicht zu verkennen ist. Wenn nicht zu läugnen ist, dass jede Musikschule in dieser Beziehung mehr oder weniger Raum lässt zu weiterer Entwickelung der Begriffe, zu praktischen Winken, so wird doch der, der in der vorliegenden Schule etwas vermissen sollte, gewiss zugeben, dass es entweder keine wesentlichen Dinge betrifft, oder nur vielleicht in verschiedener Ansicht der Darstellungsweise beruht. Etwas Neues, ausser der Darstellungsweise, der wir ihrer populären Verständlichkeit und Gründlichkeit wegen unsern Beifall nicht versagen können, lässt sich bei der zeitherigen Ausbildung des Klavierspiels und bei den vielen vorhandenen Lehrbüchern nicht erwarten. Auf die Darstellung der Molltonleiter werden wir später Gelegenheit haben zurückzukommen.

Dass die Gesangschule kürzer weggekommen ist, als die Pianoforteschule, erklärt sich dadurch, dass Vieles, was in dieser enthalten ist, sich nothwendig in jener, als auf in der Musik allgemein Begründetes beziehen muss. Im Ganzen finden wir das Nothwendigste in angemessener Kürze.

Der letztere Haupttheil begreift die Harmonielehre. Wollen wir gleich von vorn herein unsre Ansicht über Harmonielehre aussprechen, so müssen wir demjenigen Systeme den Vorzug geben, welches sich auf die einfachsten Grundlagen stützt, und in seiner Ausführung sich nicht zersplittert, sondern stets concentrirt, denn jede Ausschweifung, jede Abweichung von der Grundlage erklärt nichts, bringt nicht folgerecht Neues, zieht ab und zerstreut. Die neuere Zeit hat zur Begründung eines wissenschaftlichen Systems viel gethan, namentlich sind die Verdienste *Gottfr. Webers* und Anderer laut anzuerkennen; selbst die neueste Zeit weist uns Neues auf, das freilich erst, wie immer, sich aufklären muss, da bei jeder andern Darstellungsart des Vorhandenen, bei aller Scharfsinnigkeit des Erfinders, sich doch mehr oder weniger Einseitigkeit und, aus Vorliebe für angenommene Lehrmethode, Weitschweifigkeit findet, die oft die klare Anschauungsweise beeinträchtigt, und wenn nicht auf falschen, doch auf krummen Weg führt.

Der Verfasser vorliegender Harmonielehre hat uns kein neues System geboten, und das mit Recht, denn es gehört nicht zu seinem Zweck, und hätte auch einer weitern Begründung bedurft; nur die Darstellungsart ist eine andere, als anderwärts, indem sie sich auch unserm Urtheile mit Glück auf eine leicht fassliche Weise über die in andern Lehrbüchern oft sehr dunkel und unzusammenhängend dargestellten Hauptlehren verbreitet, hierbei aber nicht verschmäht, gewisse angenommene Sätze zu vertheidigen oder zu begründen. Dass der Verf. nicht immer den neuesten Ansichten gehuldigt hat, kann ihm im Ganzen nicht zum Vorwurf gemacht werden, wenn es aus Gründen geschehen ist, und nicht aus einer sich nur zu oft zeigenden Verachtung des Neuesten bei herrschender Vorliebe für das Alte. So wollen wir nicht mit dem Verf. über die Benennung Cousonanzen und Dissonanzen streiten; es sind dies Namen, die Sache bleibt dieselbe — die Gründe, warum wir diese Benennung lieber aufgeben möchten, gehören nicht hierher — auch über die Annahme von solchen harmonischen Zusammenstellungen unter der barbarischen Benennung Undecimen- und Terzdecimen-Accorde, wobei der blose Name den

Digitized by Google

Neuling und Uneingeweihten leicht irre führen kann, nichts weiter erwähnen. Wichtiger als alles Dies ist uns die Begründung der Grundharmonieen der Molltonart. Der Verf. hat bereits im 11. Kapitel über den Aufbau der Molltonleitern vieles historisch Interessante über die allmälige Umwandelung derselben gesagt, und dabei bedauert, dass sie ihre ursprüngliche Reinheit mit kleiner Septime durch Missbrauch und Angewöhnung, durch Vorliebe für das Dorgeschlecht nach und nach verloren habe, später aber zugestanden, dass alle jetzt gebräuchlichen Umgestaltungen zweckdienlich sein können. Auf diese frühere, oder äolische Tonart stützt der Verf. die Grundharmonieen für Moll, zunächst wegen des irrigen Zusammenbangs mit der Paralleltonart, indem er sagt, die Umgestaltung der kleinen Septime in eine grosse gebe eine „ungeheure Unordnung". Diese Annahme hat auf den ersten Anblick viel Ansprechendes und Einleuchtendes, da die mit Dur gleiche Gestaltung auf den ersten Blick hervortritt; Schade nur, dass uns die Praxis ganz andere Dinge lehrt, und auf die Grundlage ein Gebäude setzt, welches gar nicht drauf zu gehören scheint. Wie bei vielen andern Dingen finden wir hier bei aller bewunderungswerthen Ordnung des Naturzustandes eine solche unendliche Mannigfaltigkeit, dass sie in diesem Zustande bei der Anwendung für uns arme Sterblichkeit bis jetzt eine Unmöglichkeit war, die zu beseitigen entweder einer künftigen Zeit beschieden ist, oder nie beseitigt werden wird. Denn selbst die mathematischen Berechnungen und Bestimmungen der Töne müssen dem menschlichen Vermögen und Bedürfniss angepasst werden, und wir müssen zu mannichfachen Hilfsmitteln greifen, wie Temperatur und dergl., wollen wir nicht gleich lieber die ganze heutige Musik aufgeben und zur Kindheit derselben übergehen, wovor uns der Himmel bewahren möge. Wenn aber eine Theorie nur soviel Geltung haben kann, als die lebendige Praxis ihren Nutzen daraus schöpft, so können wir nur der den Vorzug gestatten, die mit der Praxis in keinem Widerspruche steht.

So weit es uns hier gestattet sein kann, erlauben wir uns über diesen interessanten Stoff noch einige Worte. Verkennen wir auch das Gute und Schätzbare nicht, was eine frühere Zeit nach ganz anderm System geschaffen, so müssen wir doch bekennen, wenn wir keine ganz besondere Vorliebe für das Alte besitzen, dass die Ausbildung der Musik seit Geltung jenes Systems unendlich fortgeschritten ist. Wir schreiben den Haupthebel des Fortschritts aber der Empfänglichkeit des Volks für Musik zu; die Empfänglichkeit setzt Verstehen dessen voraus, was ihm die Künstler boten. Dieses Verstehen wurde aber dadurch erleichtert, dass das Kunstwerk auf weit natürlichere, menschlichere Begriffe und Grundlagen sich stützte, aber keineswegs durch Angewöhnung oder gar Verderbung. Denn wer wäre wohl so einseitig für das Alte eingenommen, dass er verkennen sollte, dass die neue Zeit *vergleichsweise* mehr Gutes und namentlich Verständliches hervorgebracht hat, als die frühere? Dass man ganze Zeiträume hindurch auch Missgriffe gethan, beweist gegen diese Behauptung nichts. —

(Beschluss folgt.)

Excerpte.

Methode.

Das Methodische wird mit Recht als das *rationelle* Verfahren im Gegensatz gegen die blinde, instinktmässige Empirie oder Routine, das gedankenlose Nachahmen, bezeichnet, weil die Besonnenheit oder das höhere Selbstbewusstsein, der Vorbedacht oder die Voraussicht, das nach eigenen, selbstgewählten Zwecken geleitete planmässige Verfahren das Hauptmerkmal und Prärogativ der *menschlichen Vernunft* oder des (*hier* gleichbedeutenden) *Verstandes* ist, welcher, nach des Dichters Worten, „dem Menschen dazu ward, dass er im innern Herzen (Geiste) spürt (klar sich bewusst wird), was er erschafft mit seiner Hand" (oder überhaupt strebt und thut). — Auch wird die Methode, weil sie schneller und sicherer zum Ziele führt, als das plan- und regellose Verfahren, mit Recht als der kürzere Weg (*via compendiaria* bei Quintilian. *Inst. orat.*) bezeichnet. Daher die Anerkennung der Wichtigkeit der Methode für *alle* Lebensverhältnisse! (*Scheidler.*)

„Das Beste ist *Ordnung* für den sterblichen Menschen, das Schädlichste aber Unordnung." (*Hesiod.*)

„Ordnung führt zu allen Tugenden. (*Lichtenberg.*)
„Du aber lerne: Wie der Geizige,
„Jedoch ein *Besn'res*, auch so *stät* begehren.
. . . . . erlernt
„Von ihm Methode! daran ist er reich." (*L. Schefer.*)

„Nichts ist über einen *festen Plan*, einen grossen Zweck; er füllt alle Stunden, zerstreuet von Allem, und bringt, bei allem Hin- und Herwerfen der Umstände, in's Leben Einheit." (*Zschokke.*)

„*Plan im Leben, ganz* sein, was man sein will und sein soll, und dann nichts andres sein wollen, — fester Blick auf ein Ziel, das der Mühe werth ist, und dadurch Bestand und Kraft und Dasein, und dadurch dem Dasein Werth und Frucht — darauf kommt's an!" (*Morgenstern.*)

„Wer stets denselben Weg in gleicher Richtung hält,
Der kommt in Kurzem um die Welt;
Wer alle Windungen der Pfade will begleiten,
Wird nie sein Weichbild überschreiten!" (*Rückert.*)

„Ein *guter* Plan ist bei jedem Unternehmen Basis des Gelingens, ein *schlechter* untergräbt das Ganze in der Wissenschaft wie im Kriege." (*Lips.*)

„Vom Ziele haben viele Menschen einen Begriff; nur möchten sie es gern schleunderud auf irrgänglichen Promenaden erreichen!" (*Goethe.*)

„Wie viele Menschen gewahren wir nicht, die das Kunstwerk ihres Lebens verdorben oder unvollkommen ausführen, weil sie nicht zu unterscheiden vermögen, was das ihnen wahrhaft gemässe sei, und was nicht. (*Carus.*)

Digitized by Google

Philosophiren.

Die Entstehung der praktischen Philosophie ist durch die Wahrnehmung veranlasst, dass sehr vieles, wo nicht das meiste Uebel und Elend durch die Menschen selbst, ihr thörichtes und verkehrtes Wollen und Handeln, entsprungen, und diese Quelle also durch Belehrung über die wahren Zwecke und Mittel des Lebens verstopft werden müsse.

Vorausgesetzt wird von der praktischen Philosophie, in subjektiver Hinsicht, eine Empfänglichkeit für das Höhere, Erhebung über gemeine Lebensansicht, Selbständigkeit und Reife des Urtheils, Begeisterung für Ideen und Ideale. Die Philosophie überhaupt ist, wie schon *Platon* sagt, nicht für den Pöbel (den es unter allen Ständen gibt), nicht für geistig Unreife (wie schon *Aristoteles* behauptet), nicht für solche die nicht Energie und Selbstvertrauen genug haben, *um alle Vorurtheile und auf blose Autorität angenommene Meinungen einer strengen Prüfung zu unterwerfen*, und (mit Schiller zu reden) nicht Muth und Kraft genug besitzen, „mit des Zweifels unsterblicher Hydra zu ringen."

Hauptzweck der praktischen Philosophie ist, aus dem Stoffe des Lebens ein *Ganzes*, das seinen Werth und Zweck in sich selbst habe, zu machen, und so das eigene Leben mit der gewonnenen Weisheit zu durchdringen. — Die Philosophie muss nicht blos Lebenselement überhaupt werden, sondern dem *ganzen* Leben die gehörige Schwungkraft ertheilen, Alles, was im Leben und in dem Wechselspiele desselben von Glück und Unglück vorkommt, als blosen Stoff für die Entwickelung des eigenen Geistes ansehen und benutzen, Alles aus einem grossartigen Gesichtspunkte betrachten, einer grossen Idee unterwerfen, und, alles Halbe verschmähend, dabei aber das Gute der eigenen Individualität wahrend, aus dem Leben ein Ganzes bilden. (*Scheidler.*)

Philosophiren ist dephlegmatisiren, vivificiren.

Alle Zufälle oder Verhältnisse unsers Lebens sind Materialien, aus denen wir machen können, was wir wollen. Wer viel Geist hat, macht viel aus seinem Leben. (*Novalis.*)

Nachrichten.

Leipzig, 1846. Drittes Abonnement-Concert, im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 22. October.— Symphonie von *Jos. Haydn* (Nr. 5). — Arie von *Mozart*, gesungen von Fräul. *Sophie Schloss.* — Concert von *L. van Beethoven* (G dur), vorgetragen von Frau *Clara Schumann*, K. K. Oesterreichischer Kammervirtuosin. — Concert-Ouverture (Nr. 1), von *Ferdinand Hiller.* — Recitativ und Cavatine von *Ricci*, gesungen von Fräul. *Schloss.* — Notturno von *Chopin*; Canon von *Robert Schumann*; Scherzo (H moll) von *Chopin*; für Piano allein vorgetragen von Frau *Clara Schumann.*— Die Meuschenalter, Ouverture von *Franz Lachner.*

Beim Anhören der *Haydn*'schen Symphonie Nr. 5 kann sich ein älterer Berichterstatter vor der jungen Musikwelt leicht compromittiren, durch zu starken Enthusiasmus. Wir gestehen, während der Aufführung ein höchst glückliches Leben geführt zu haben. Dies ging aber und geht ganz natürlich zu. Wenn solche liebe, alte, bekannte Tongeisterchen einmal wieder durch die Einbildungskraft ziehen, streifen sie an tausend in dem Gedächtniss schlafenden Jugendseligkeiten hin, die gleich lebendig werden, sich dem Zuge anschliessen und mit hinunterschlüpfen in den Festsaal der Seele. Und da tanzen und schweben und kosen die seligen Paare in eitel Lust und Wonne. Das kann freilich eine Musik, die in älteren Jahren als ein Fremdling an uns herantritt, bei gleichem, ja bei tieferem Werthe wohl gar nicht. Wer aber das vergisst, wird leicht ein ungerechter Kritiker, und singt das fade Lied: „Zu meiner Zeit war's besser!"

Dieses Wien! *Gluck, Salieri, Haydn, Mozart, Beethoven, Weigl, Hummel, Fr. Schubert* haben dort gelebt und gedichtet. Es erweckt eigene Gedanken, wenn man die Geographie aufschlägt, und liest: Wien liegt blos in Oesterreich.

Fräul. *Schloss* wurde als die früher hier schon beliebte Sängerin freundlich vom Publicum empfangen und mit warmem Applaus entlassen nach ihren Arien. Sie bereitet dem Renner viel Genuss, und wenig Leiden. In dem Allegro der Sextus-Arie nur musste Herr Dr. *Mendelssohn* in dem süssen gleichmässigen Wogenschlage des Taktes mit aufgehobenem Arme plötzlich innehalten, bis es einem stätisch gewordenen Tone gefällig war, weiter zu gehen. Wenn wir ein Zauberer wären, liessen wir in solchem Augeublicke einen Arm der Sängerin bis auf den Boden herunterwachsen; wir wollten doch sehen, ob sie das als eine Verschönerung ihrer Gestalt betrachten und uns dafür danken möchte. Sängerinnen werden uns einstens wohl nicht zu Grabe tragen. — Aber Fräulein *Schloss* gefällt uns sehr, wie weiter unten zu lesen sein wird. —

Nun folgte Frau *Clara Schumann* mit dem *Beethoven*'schen G dur-Concert. In diesem Concerte stürmt und knirscht *Beethoven's* Seele noch nicht zerfallen mit der Welt. Hier sind alle Tonbilder noch selige Geister, die ihre Schmerzen und ihre Freuden vom Ufer aus erzählen, als überstandene, in der Erinnerung. In späteren tritt der ingrimmig gewordene Tonmeister vor uns hin in eigener Person, reisst seine schmerzende Brust auf und lasst uns in ihr bluteudes Innere schauen.

Frau *Clara Schumann* kann Alles, auf dem Klaviere, was die neueste Zeit kann, aber wenig neueste Zeit kann Alles, was Frau *Clara*. Wir brauchen das Bild eines Zauberes noch einmal und sagen: könnte er ihr die geringste Geschmacklosigkeit unter die Finger schmuggeln, der Schlag würde sie rühren, oder sie fiel wenigstens in Ohnmacht. Das nennt man edles Künstlerwesen. Sehen denn die Kunstaffen nicht, in welcher wirklichen Achtung eine solche Künstlerin steht? Man sagt, Musiker hätten feines Gehör. Taub, stocktaub sind Viele. Nicht einmal

Digitized by Google

auf der Treppe hören sie den Spott und das Auslachen des nach Hause gehenden Publicums, viel weniger, wenn es zu Hause sich über sie lustig macht.

Die Concert-Ouverture Nr. 1 von *Hiller* hat Geist, Feuer, Anmuth. Doch scheint ein Etwas noch in dem Componisten gefangen zu liegen, was wir nicht zu nennen wissen, von dem wir blos sagen können, wenn es durchbricht, ist der vollkommene Componist da.

Für die Composition des Recitativs und der Cavatine von *Ricci*, oder *Donizetti*, oder *Bellini* hatten wir in unsere Gedächtnisstafel „abscheulich" und für die Ausführung durch Fräul. Schloss „herrlich" hinskizzirt. Das Erstere führen wir heute milder aus, und sagen blos: Die Arie ist ein erbärmliches Machwerk; das Publicum lachte beim Eintritt des abgedroschenen, zertretenen Allegromotivs. Das Letztere bleibt aber stehen. Fräul. *Schloss* sang diese Arie wirklich sehr schön. Rouladen in Leidenschaft oder neckischem Scherz können ächte Kunst sein. Sollen sie ausserdem uns nicht verdriessen, müssen sie so präcis, nett, perlend und klangvoll gesungen werden, wie von Fräul. *Schloss*. Es ist doch wahr, auch die blose Technik hat ihre Reize. Und mehr konnte die Sängerin in dieser Arie nicht geben.

Unter den nun von Frau *Clara Schumann* gespielten Stücken für Klavier allein gefiel uns der Canon ihres Gatten, *Robert Schumann*, am Besten und sehr. Doch können wir hier endlich gottlob auch eine tadelnde Bemerkung eintreuen. Der Eintritt der nachahmenden Stimme schien uns nicht markirt genug; wir wetten, es haben manche Hörer den Kanon gesucht, als er lange vor ihnen herum tanzte. Dieser Canon ist aber wahrhaftig ein sehr pikantes, alte Kunst und neue blühende Fantasie vereinigendes kleines Tonstück; mehr werth als manche grosse Rechenexempelsonate. Der Applaus, als die Künstlerin aufstand, konnte nur beschwichtigt werden, dass sie sich wieder hinsetzte. Sie spielte eines von den *Mendelssohn*'schen Liedern „ohne Worte aber mit Ausdruck", wodurch sie sich von vielen Liedern „mit Worten aber ohne Ausdruck" unterscheiden.

Die *Lachner*'sche Ouverture? Wir traten vor Ihro Majestät, unsere Seele, und wagten unterthänigst anzufragen, wie Hochderoselben das Musikstück zu gefallen geruht habe? erhielten aber keine Antwort. Nur der Kammerdiener, Monsieur Ohr, hüpften herbei, und bemerkten, ihm habe die Musik passabel gefallen, Majestät aber wären dabei eingeschlafen. — Alle Welt wunderte sich über den Titel: die vier Menschenalter, und konnte die Ouverture nicht verstehen. Sie ist zu einer Cantate geschrieben, und es hätte daher heissen müssen: Ouverture zu der Cantate: die vier Menschenalter. Da klang's anders. Wer das wusste, verstand die Ouverture zwar auch nicht, aber doch den Titel.

Strassburg.

(Beschluss.)

In dem zweiten Concert (2. März), in welchem die Singacademie wenig wirkte, wurde Folgendes gegeben: Ouverture von Oberon, dann mit Klavierbegleitung ein Duettchen von Gabussi *la Calabrese*, gesungen von Mlle. *Glossop* (Alt) und Hrn. *Alexandre*, Singlehrer, Tenor. — Duett für Klavier und Violine, Motive aus Tell, von *Osborne* und *Bériot*, ausgezeichnet von Hrn. und Mad. *Schwaederle* vorgetragen; Bassarie aus *Beatrice di Tenda*, durch Hrn. *L. Steiner*, Dilettant. Das Concertstück von *Weber*, durch Mad. *Schwaederle*, mit Orchesterbegleitung. „Erhebt sich je," sagt ein hiesiger Feuilletonist, „das Pianoforte zur Würde eines Concertinstruments, so ist es in Compositionen, wie die von *Weber*. Erscheint es sonst bei musikalischen Feierlichkeiten zum Schrecken der Zuhörer, so ist es, wenn Klavierspieler vergessen, unter welchen Bedingungen es ihnen erlaubt ist, sich ohne Vortheil dazu zu drängen, um ihm öffentlich eine Rolle aufzubürden, die es so nützlich in dem häuslichen Zirkel spielt. Will man ihm ausserdem wieder einiges Ansehen verschaffen, so wähle man die Werke der Meister, welche die Kunst verstehen, es andern Instrumenten beizugesellen, um seine Mängel zu verbergen und die Eigenschaften, die es haben mag, herauszuheben." Ref. theilt ganz diese Ansicht, und erklärt sich dadurch das hohe Interesse, welches die Aufführung des meisterhaft gespielten Concertstücks hervorgebracht. — Scene aus Norma (*Casta diva*) mit Begleitung des Chors, gesungen von Mad. *Alexandre*, geb. *Demeric*, ehemaliges Mitglied italienischer Bühnen, jetzt Gesanglehrerin dahier, in ihrer Vaterstadt. Sie erntete allgemeinen verdienten Beifall. — Fantasie über Motive aus *Linda di Chamounix* (*Donizetti*), comp. von *Allard*, gespielt von Hrn. *Schwaederle* mit der ihm eigenen Virtuosität. Den Beschluss machte ein schönes Quartett mit Chor aus *Bianca e Faliero*, gesungen von Hrn. und Mad. *Alexandre*, Mlle. *Ducloux* (Alt) und einem Dilettanten.

In dem dritten Concert (23. März) hörten wir mit Vergnügen die Symphonie von *Beethoven* aus C minor. Warum musste das allzuschnell genommene Tempo des Allegro $^3/_4$ so störend wirken? Es ist doch bekanntlich für jeden Dirigenten 𝅗𝅥. 96 metronomisirt! Auch das Andante con moto war schneller als es sein sollte, nämlich $^6/_8$ 𝅗𝅥. 92. Darauf folgte eine Cantate: Jehovah, comp. von *Hörter*, dem Dirigenten der Singacademie, mit vielem Fleisse gearbeitet und eben so aufgeführt; sie eignet sich nur für die Kirche. — Souvenir de *Beethoven*, Fantasie für Pianoforte von *E. Prudent*, die wir hier früher von ihm selbst hörten, gespielt von Hrn. *Schiffmacher*, einem angehenden Künstler, welcher, gewöhnt er sich das trockene, krampfhafte Spiel ab, für die Zukunft viel verspricht. — Darauf folgte ein Theil des Requiem von *Mozart*. Warum aber ein Theil dieses Meisterwerkes, fragte ein Zuhörer? Weil der andere Theil den folgenden Flötenvariationen von *Tulou* hat Platz machen müssen, die Hr. *Predigam*, erster Flötist des Theaters, zu spielen hat, war die Antwort! Doch hatte das Werk das Lobenswerthe, dass nach einer Einleitung von 35 Tacten auf das Thema aus den *Diamants de la Couronne* blos 2 Variationen folgten, dann ein Adagio von 27 Tacten und eine Polacca. — Die *Herzenswünsche*, Melodie von *Kücken*, für eine Altstimme, mit Begleitung von Männer-Brummstimmen, sprach allgemein an, durch den herrlichen Vortrag der Sängerin. — Durch

Digitized by Google

für Pianoforte und Violoncell über Motive der Favoritin, comp. von *Wolff* und *Batta*, mit Auszeichnung vorgetragen von den Gebrüdern *Hausser*. Den Beschluss machte das erste Finale von Otello, durch die Mitglieder der Singacademie.

Das vierte und letzte Concert hatte am 19. April im Theater Statt, die früheren in dem Concertsaale der Réunion. Hier wurde die Symphonie von *Spohr: die Weihe der Töne* (mit einem Abschnitt und ohne das letzte Adagio), mit vielem Fleisse aufgeführt. — Duett für Sopran und Alt aus Semiramis. — Violoncelleconcert von *Kummer*, durch Hrn. *Hausser*; — Männerchöre: *Jägers Abschied* von *M. Bartholdy* und *Eintracht* von *Ries*, durch die Choralgesellschaft. — Variationen für die Clarinette von *F. Berr*, vorgetragen von Hrn. *Bogmond*; — Finale des ersten Acts der Euryanthe; — Violinconcert in E, von *Allard*, durch Hrn. *Schaederle*. — Scene aus der Italienerin in Algier (Alt) in A, hier aber in B gesungen, mit Chor, durch eine Dilettantin. — Fantasie für englisches Horn von *A. Very*, durch Hrn. *Pfortner*. — Finale des ersten Acts von Tancred, durch die Singacademie; endlich noch die grosse Festouverture von *Ries*. Um uns kurz zu fassen, wurden alle diese Stücke sehr lobenswerth aufgeführt, und es ist zu bedauern, dass die Gesellschaft, der Productionslust so vieler einheimischer Künstler nachgebend, die Zuhörer der 14 Nummern des Programms, mit Inbegriff der Symphonieabtheilungen, dermaassen ermüdet hatte, dass sich gegen das Ende des Concerts, von 7 bis gegen Mitternacht, der grösste Theil entfernt hatte.

Was nun das thätige Wirken der *Singacademie* selbst betrifft, so ist dieses nicht zu verkennen, und hat jederzeit in diesen Blättern alle Anerkennung gefunden, mit all der Schonung, die einem Dilettantenvereine gebührt. Rühmenswerth ist noch die neuere Anordnung zu bemerken, nach welcher durchreisende Künstler Gelegenheit finden, sich hier bekannt zu machen. So wurde uns das Vergnügen zu Theil, in dem Vereine vom 16. Hornung ausserlesene ein- und mehrstimmige Compositionen von *Rücken* bei seiner Reise von Paris zu hören: *Die sanften Tage .... Die Botschaft .... Im Walde ....* (Männerquartett) und *Die Herzenswünsche* .... (wiederholt in dem Concerte vom 23. März. S. oben.)

Es bleibt daher dem Ref. unerklärbar, was einen Hrn. *Wise* in Nr. 11 dieser Zeitung bewegen konnte, auf einen halboffiziellen Bericht aus Strassburg sich stützend, ihm zum Verbrechen zu machen, nicht ausführlich genug von diesem Vereine gesprochen zu haben, „weil die Berichte *meistens von Personen* herrühren, die seit längern Jahren keinen thätigen (?) Einfluss auf die verschiedenen *grössern Leistungen* hätten, und desshalb Alles hämisch bekritteln, was nicht mehr durch sie veranstaltet wird.“ Was nun den Ref. betrifft, so muss er seine Schuld bekennen, bis jetzo zur Beförderung der Kunst dem Auslande verschwiegen zu haben, dass die Vereine *Montags*, und zwar in einem Saale des ehemal. königl. Schlosses Statt haben, dass die Gesellschaft alle Chorstimmen in 80 Exemplaren abschreiben lässt oder gedruckt bezieht, dass man 3 Fr. per Vierteljahr zur Deckung der Unkosten bezahlt, dass Alles vom Blatt abgesungen und keine Chorpartie mit nach Hause gegeben wird; dass die Töchter der ersten Familien (?) — (die Söhne sind hier vergessen) sich ein Vergnügen machen, mitzuwirken; dass endlich die Tendenzen der Gesellschaft aus dem Verzeichnisse (S. 198) zu beurtheilen sind, welches nur Werke enthalte, die gewissenhaft einstudirt und zum Theil durch die Gesellschaft öffentlich producirt wurden. Der Einsender *Wise* gratulirt in seinen Anmerkungen über dieses reichhaltige Repertoire im festen Glauben, die genannten Werke seien je vollständig aufgeführt worden; zugleich tadelt er jedoch, dass man in den beabsichtigten Concerten (S. oben) blos Fragmente von Oratorien und Messen aufführen wolle; auch glaubt er, es herrsche hier keine Exclusivität, weil er annimmt, dass die Mitglieder der ersten Familien Antheil an den öffentlichen Aufführungen nehmen. Die Exclusivität geht jedoch hier so weit, dass einst bei der öffentlichen Aufführung der Schöpfung, aus Mangel eines Bassisten aus der Gesellschaft, der Vorstand die Partie des *Adam* durch — ein *Frauenzimmer* singen liess! Es ist dieses die einzige Bemerkung, die sich Ref. zu seiner Zeit über eine Aufführung *durch die Singacademie* erlaubt hat, und Niemand wird sie wohl eine hämische Kritterei nennen.

Endlich noch ist der Einsender falsch berichtet, wenn er Hrn. *Phil. Hörter* als Kapellmeister an der neuen Kirche aufführt; diese Kirche hat seit den 1790r Jahren keinen Kapellmeister mehr, sondern Hr. *Hörter* ist Contrabassist des Theaterorchesters und Gesanglehrer am protestantischen Gymnasium, er erlernte die Composition bei dem Musikaufführer eines hier garnisonirenden Artillerieregiments, Namens *Nachbauer*, und bildete sich vortheilhaft bei seinen guten Anlagen später selbst aus.

Mögen diese Bemerkungen hinreichen, den Herrn Einsender vor halboffiziellen Privatberichten (Eigenlob) zu warnen.

Am 26. April hatte die jährliche Versammlung der Gesellschaft des Pensionsfonds für Musiker oder ihre Wittwen und Waisen statt. Nach einem interessanten Bericht über diese wohlthätige Anstalt wurde eine Symphonie von *Haydn* (Op. 91 in D) mit vollem Orchester aufgeführt; die Sitzung wurde eröffnet mit einem Quartett von *Beethoven* in C min. —

Für das Theaterjahr 1846—1847 ist die französische Direction einem Herrn *Prat* concedirt worden, welcher die Bühne am 23. August eröffnete. Ref. wird darüber berichten, sobald, nach den jetzo erst beginnenden Debuts, die Oper wird constituirt sein, wozu noch keine Aussichten da sind.

Feuilleton.

Der Rektor *J. A. Zeichel* in Lausigk gibt ein Choralbuch heraus, das von Sachverständigen sehr gerühmt und von dem Ministerium des Kultus und öffentlichen Unterrichts zu Dresden den Kreisdirektionen zu weiterer Verbreitung empfohlen wird.

Fräulein *Mayer*, erste Sängerin am Leipziger Theater, hat eine ehrenvolle Einladung von Wien erhalten, in *Mendelssohns* „Paulus“ zu singen, und wird Anfang des nächsten Monats dorthin reisen.

Digitized by Google

Neapel. Herr *E. Guillaume*, bisheriger Impresario der beiden königl. Theater S. Carlo und Fondo, und Hr. *Flauto*, Direktor derselben, sind in ihren Wirkungskreisen bis Ostern 1852 bestätigt worden. Hr. *Guillaume* hat auch das Teatro Nuovo gepachtet. Bis Ende September gibt Letzteres 100 Vorstellungen. Die *Vigliardi*, die Altistin *Guaidi* (Chiara), Tenor *Palmieri*, die *Buffi Fioravanti* und *Casaccia*, Bassist *Maestrini* müssen in 50 Vorstellungen wirken. Ueberdies wurde die *Frisoni* aus Rom bis zum 10. September engagirt; sodann die Tenore *Bonfigli* (bis 15 Juni), *Trotta* und *Laudani* (bis 10. September). — Vier Maestri komponiren neue Opern: *Vincenzo Fioravanti*, *Francesco Altavilla*, *Giovanni Valente* und ..... (Ist nicht angegeben).

Im Teatro Fondo, das Opern und franz. Comödien gab, debutirte die aus Spanien und Paris zurückgekehrte *Brambilla* (Teresa), und der ebenfalls aus Paris zurückgekehrte Tenor *Malvezzi* in der Beatrice di Tenda und Lucia mit Glück. Ihnen zur Seite sang der Anfänger Bassist *Gionfrida* wie ein — Anfänger. Hr. *Malvezzi*, der noch unlängst hier schlecht bezahlt wurde, soll jetzt 700 Ducati (fast eben so viele östr. Thaler) monatlich erhalten. *Pacini's* ursprünglich für Florenz komponirte Oper Banadelmente, machte mit denselben Sängern und der Carmine einen halben Fiasco, gefiel aber mehr in der Folge. Mit der Uebernahme des Impresa des Teatro Nuovo, sind auch dessen Opern, Pasteten und Accademien hierher gewandert. Im die Hälfte Juni fiel die erste neue Oper des Maestro Butera: *Angelica Norieni*, mit höchst gemeiner, sehr monotoner Musik, ganz durch.

Habeneck ist auf sein Landhaus zu Antenil zurückgekehrt, um seine Genesung daselbst zu vollenden.

Schumann's „das Paradies und die Peri" ist in Cöln aufgeführt worden, und hat sehr gefallen.

Madame *Viardot-Garcia* ist in der Italienischen Oper in Berlin als Amine in der Nachtwandlerin aufgetreten. Sie gefällt sehr.

Eine neue Oper von *Ferd. Hiller*: „Conradin", Text von den Maler *Reinick*, wird in diesem Winter in Dresden zur Aufführung kommen.

Conradin Kreutzer kommt als Musikdirektor an das Hofoperntheater zu Wien, an *Nicolai's* Stelle, der nach Berlin geht.

Das Gerücht sagt, *Meyerbeer* wolle mit seiner Familie nach Wien übersiedeln.

Paganini's Sohn, der ein grosses Vermögen besitzt, erscheint in den Pariser Salons als: *comte Paganini.*

Herr Professor *Moscheles* ist in Leipzig angekommen.

Herr *Pigall*, Sänger von Wien, hat auf hiesiger Bühne in den Zwischenakten mehrere Piecen vorgetragen, und rauschenden Beifall erhalten.

Mit *Spontini's* Gesundheit, die sehr gelitten hatte, geht es jetzt viel besser.

Conr. Kreutzer wird eine neue Oper von seiner Composition „die Hochländerin" in Hamburg aufführen.

Esser's Oper „die beiden Prinzen" ist in Berlin zum Geburtstage des Königs mit grossem Beifall gegeben worden.

Ein Herr *Mattau* hat ein neues Instrument erfunden und in London producirt. Er nennt es „Hydro*mattau*phone. Es soll Aehnlichkeit mit der Harmonika haben.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Zu Weihnachten.

In allen Musikalien- und Buchhandlungen ist zu haben:

Die billigste grosse und eleganteste Ausgabe

von

Mozart's Don Juan.

Vollständiger Klavierauszug mit deutschem und italienischem Texte, mit allen Einlagen, für 4 Thlr.

H. Hartung, in Leipzig.

Im Verlage des Unterzeichneten erscheint:

Der Schöffe von Paris.

Komische Oper in 2 Akten.

Musik* von *H. Dorn.

Vollständiger Klavier-Auszug vom Componisten und in einzelnen Nummern zu 7½, 10, 12½ und 15, 20 und 25 Ngr.

Jede Musik- und Buchhandlung nimmt Bestellungen hierauf an.

Cöln, October 1846. **M. Schloss.**

Am 10. November a. c. erscheint in meinem Verlage:

Felix Mendelssohn Bartholdy, Festgesang an die Künstler, für den Männerchor und Solostimmen mit Begleitung von Blechinstrumenten:

Partitur.	Frcs.	8. —
Instrumental-Stimmen. .	„	10. —
Klavierauszug.	„	3. —
Chorstimmen	„	2. 60
Solostimmen	„	2. 60

Bonn, im October 1846. **N. Simrock.**

So eben ist in unserm Verlage mit Eigenthumsrecht erschienen:

Spohr Quintetto

pour Piano, 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 130. Partitur-Ausgabe mit Stimmen 4½ Thlr.

Hamburg u. Leipzig.

Schuberth & Co.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten November. **Nr. 44.** 1846.

Inhalt: Etienne Jouy. — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Berlin. — *Recension.* — *Excerpte.* — *Ankündigungen.*

Etienne Jouy.

Nach dem Französischen des *Paul Smith.* (Gazette musicale.)

Jouy oder *von Jouy* — darauf kommt nicht viel an. Es liegt uns das Buch der *Vestalin* vor, das im Jahre 1807 (also im dritten Jahre nach Errichtung des Kaiserreichs) gedruckt wurde; da heisst es: „*Worte von Herrn Jouy.*“ Eben so haben wir das Buch zu *Ferdinand Cortez* vor uns, das bei Wiederaufführung dieser Oper, im Jahre 1817, also drei Jahre nach der Restauration, in erneuter Auflage gedruckt worden ist; darauf steht: „*Gedicht von Herrn von Jouy.*“

Hierbei wollen wir gleich auf eine andere Verschiedenheit im Style, wie sie durch die Verschiedenheit der Zeitumstände herbeigeführt ward, aufmerksam machen. Auf dem ersterwähnten Libretto steht: Musik von Herrn *Spontini*, Kammercomponisten Ihrer Majestät der Kaiserin *) und Capellmeister des Conservatoriums zu Neapel; auf dem zweiten: Musik von Herrn *Spontini*, ordentlichem dramatischen Componisten des Königs **).

Uebrigens war Herr *Jouy* vollkommen in seinem Rechte, wenn er seinem Namen das Wörtchen *von* vorsetzte: er war in der That *von Jouy* bei Paris gebürtig; sein Adel schrieb sich also vou dem Dorfe her, wo er das Licht der Welt erblickte.

Selbst wenn dieser mit Recht berühmt gewordene Schriftsteller uns nicht durch seine Arbeiten für die musikalische Bühne besonders interessirte, so würde er doch schon deshalb unsere Theilnahme erregen, weil er einer von den wenigen Menschen war, die der Wissenschaft und Kunst ihr Glück verdanken. *To the happy few!* In diesem Gebiete stösst man nur selten auf einige lachende Seiten, die uns für dicke Bände jammervoller Biographieen trösten müssen.

Unter Anderem hatte *Jouy* das Glück, nicht zu frühzeitig in die Laufbahn einzutreten, wo er seinen Platz einnehmen sollte; er hatte nicht jene Qualen des Talents zu erdulden, das im Vertrauen auf die Einflüsterungen eines beimlichen Triebes gegen die Jugend und die Ohnmacht kämpft, das unter stetem Leiden sich stolpernd und schwankend aufreibt, weil es nicht warten kann, bis es stark genug geworden ist, um festen Fusses einherzuschreiten. Das thätige Leben erfasste ihn früh, führte ihn im Alter von dreizehn Jahren von der Schule gerades Weges zum Soldatenstand und schleuderte ihn als Unterlieutenant nach dem südlichen Amerika. Im folgenden Jahre kehrte er zurück und nahm wieder auf den Bänken der Versailler Gelehrtenschule Platz; kaum waren seine Studien geendet, so ging er nach Indien, um dort zu dem Regimente Luxemburg zu stossen. Von der Küste von Koromandel zog er nach Bengalen, immer den Degen an der Seite, immer Offizier und noch nicht Dichter. Im Jahre 1790 (er zählte damals einundzwanzig Jahre) kehrte er aus jenen fernen Himmelsstrichen in's Vaterland zurück und diente hier fort inmitten der doppelten Gefahr: feindliche Kugeln von Aussen, das Blutgerüst von Innen. Auch über ihn wurde das Todesurtheil verhängt, doch nicht vollzogen. Endlich, zur Zeit, wo Italiens Sieger und Egyptens Eroberer auf den Trümmern des Directoriums das Consulat errichtete, verliess er den Waffendienst.

In Folge eines eigenthümlichen Zufalles durfte *Jouy* sich von den Waffenkämpfen gerade zu einer Zeit zurückziehen, wo die grossen politischen Kriege begannen; eben so hatte er später seine schönsten Erfolge bereits erlangt, als die grossen literarischen Kämpfe herannahten. Er wohnte also jenen wie diesen als edler Veteran bei.

Jouy's erstes Auftreten war ziemlich bescheiden; in Gemeinschaft mit einigen Freunden verfasste er kleine Vaudevilles, kleine komische Opern. Das Buch einer grossen Oper brachte ihn mit *einem* Schlage auf den Gipfel des Ruhmes wie des Glückes. Am 15. December 1807 erschien die *Vestalin* auf der Bühne; der Beifall wie die Belohnung theilte sich gleichmässig zwischen dem Dichter und dem Tonsetzer. Heut zu Tage würden wir diese Justitia distributiva ziemlich ungerecht finden; damals aber war sie eben so natürlich als begreiflich. Zunächst stand sie im Einklange mit den herrschenden Ideen, welche verlangten, dass die Musik sich vor der Dichtkunst tief demüthigen sollte. Und dann, wenn man berücksichtigt, bis zu welcher Stufe von Nichtigkeit, Kälte, Langeweile und Jämmerlichkeit das Opernbuch seit langen Jahren herabgesunken war; wenn man bedenkt, dass seit der *Armide* von *Quinault* (von *Gluck* wieder aufgenommen) nur etwa *Kastor und Pollux* von *Gentil Bernard*, *Dido* von *Marmontel*, *Oedip auf Kolonos* von *Guillard*, und, wenn man will, *Tarar* *) von *Beau-*

*) Compositeur particulier de la chambre de sa Majesté l'impératrice.

**) Compositeur dramatique ordinaire du roi.

*) Bekanntlich dasselbe Buch, das unter dem Namen: Axur, Ré d'Ormus, von *Salieri* componirt worden ist.

Digitized by Google

marchais der Erwähnung werth waren: so wird man es erklärlich finden, wie ein auf eine anziehende Idee gebautes, mit Bewegung und Bedeutsamkeit ausgestattetes Gedicht, worin eine gewisse Lebenswärme wogte, eine lebhafte Aufregung hervorbringen konnte, ja ein Staunen, das bis zur Begeisterung stieg. Und doch hatte *Jouy* in und mit diesem Buche durchaus keine Umwälzung begründet, er hatte weder Grundstoff noch Form geändert; aber ohne sich von der classischen Strenge zu entfernen, hatte er etwas Menschliches hineingebracht. Herausgeschritten war er aus jenem mythologischen Katakombeu, deren Atmosphäre Schriftsteller wie Publicum erstarren machte. Er führte lediglich Neuerungen ein, in der Journalistik durch den Hermite de la chaussée d'Antin, in der Tragödie durch den Sylla, ohne sich jedoch irgend schöpferisch zu zeigen. Er hatte viel Geist, viel Tact und Gewandtheit — die Maeht des Genie's hatte er nicht. Eben so fehlte ihm der Styl; er schrieb sauber, klar, gefällig, aber Originalität fand sich weder in seinen Versen, noch in seiner Prosa. Er suchte nicht über jene Phrseologie hinauszuschreiten, deren sich Jedermann bedient, und darin stimmte er allerdings ganz mit der Methode seiner Zeit überein, die völlig verschieden ist von der unseren, wo ein Jeder ganz unerhörte Anstrengungen macht, um sich in einem, ihm allein eigenthümlichen Idiom auszudrücken. Kein System ist frei von Klippen: droht bei dem einen die Alltäglichkeit, so hat man bei dem anderen die Uebertreihung und die Barbarei zu befürchten.

Jouy's Freunde haben ihn mehrmals mit *Voltaire* verglichen — unstreitig ein ganz thörichter Vergleich, denn zwischen beiden Schriftstellern findet sich nicht die mindeste Aehnlichkeit, weder in Bezug auf ihre Bedeutung noch rücksichtlich der Universalität. Bei *einer* Gelegenheit jedoch machte sich *Jouy* durch einen Zug bemerklich, der an jenen grossen Manu erinnert. Man weiss, dass der Dichter des Oedipus, bei der ersten Vorstellung desselben, sich einen Spass daraus machte, dem Oberpriester die Schleppe zu tragen. Der Verfasser der Vestalin schrieb selbst eine Parodie seiner Oper und liess sie auf dem Théâtre du Vaudeville aufführen, aber erst dann, als der Erfolg des Originals völlig gesichert war; bekanntlich steigert in solchem Falle die Parodie den Beifall an dem Urstücke, statt ihm zu schaden. Der Vortheil der Kühnheit bleibt also auf *Voltaire's* Seite; ihm gehührt der Preis, *Jouy* nur das Accessit. Das kleine Stück gefiel übrigens eben so wie das grosse, die Menge strömte zu gleicher Zeit nach der Oper wie nach dem Vaudeville. Auch das Lied mischte sich ein, und unter dem Namen *Cadet Buteux* steigerte *Desaugiers* noch die ungeheuere Beliebtheit der Vestalin dadurch, dass er sie zum Gegenstande des bekannten Potpourri's wählte, welches eines seiner Hauptwerke ist. Endlich wurde der von *Napoleon* gestiftete, vom Institut zu verleihende zehnjährige Preis dem Werke des Dichters zuerkannt. Wie viel Glück in einem Glücksfalle! ungerechnet noch den Umstand, *Spontini* zum Tondichter zu haben.

Zwei Jahre nach der Vestalin brachten derselbe Dichter und derselbe Componist *Ferdinand Cortes*. Hier aber blieb der Autor weit hinter seinem prachtvollen Gegenstande zurück. Er wusste keine Fabel, keine Handlung zu finden; er zeichnete Scenen, die nur durch den Rahmen mit einander verbunden waren. Auch erlitt die Oeconomie des Werkes bei den verschiedenen Wiederholungen mehrere Umarbeitungen; bald wurden die Aufzüge verkürzt, bald einzelne Auftritte umgestellt. Der Tonsetzer dagegen that noch einen Schritt vorwärts und rettete das Werk. Er wusste Cortez Töne zu verleihen, die an Kraft Corneille's würdig waren; in Amazili's Mund legte er Klänge von bezaubernder Zartheit; mit vollen Händen goss er über die farblosesten Worte, die man sich denken kann, die spanischen und mexikanischen Farben aus. Man muss gestehen, viel Geist zeigt der Dichter in den Worten, die er seinen Helden leiht, eben nicht. Ist es z. B. nicht sonderbar, die gefangenen Spanier in ihrem dreistimmigen Gesange folgendermaassen heten zu hören:

O Schöpfer dieser neuen Erde,
Die dein Gesetz noch nicht erkannt! *)

als wenn die Theile der Erde für den Ewigen nicht von gleichem Alter wären! Amazili spricht gewöhnlich nicht wie ein mexikanisches Mädchen, sondern wie eine Schülerin aus einer Pariser Pensionsanstalt. Im ersten Aufzuge hat sie erklärt, dass sie, begeistert von der Liebe, das Band werden könne, welches beide Völker mit einander verknüpft: in demselben Style äussert sie im zweiten Aufzuge gegen Cortez:

Du weisst es, wie dein Ruhm euch mich verschönet,
Wie ich, durch dich zuerst befreit,
Laut pries dein Glück, dein Recht und deine Tapferkeit,
Und deinen Gott erhob, der dich mit Sieg gekrönet **).

Das Seltsamste aber ist die Schlussrede des tapferen Cortez an den mexikanischen König:

Verzeihe mir den Ruhm von meinen Zügen,
Nur dessen Freundschaft Glück will ich erobern mir — ***)

In der That hätte Cortez sehr unrecht gethan, sich um soleher Kleinigkeit willen so ungeheueren Mühseligkeiten zu unterziehen.

Der schönste Preis von meinen Siegen
Der Friede ist's, den ich jetzt biete dir †).

Und um den Knoten zu entwickeln, heirathet Cortez Amazili, Spanien vermählt sich mit Mexiko. So viel ist gewiss, trotz *Spontini's* bewundernswürdiger Musik würde Ferdinand Cortez den zehnjährigen Preis nicht erhalten haben, ja auch nicht einmal die Ehre eines *Desaugiers*'schen Potpourri's.

Jouy hat ferner an Opernbüchern geschrieben: *Die Amazonen*, componirt von *Méhul*; *Die Abenceragen*, componirt von *Cherubini*; *Die Bayaderen*, componirt von *Catel*. Von diesen drei Werken ist weiter nichts zu sagen, als, dass die Bayaderen oft gegeben worden

*) Créateur de ce nouveau monde
Qui méconnait encor tes lois etc.
**) Tu t'en souviens: complice de ta gloire,
Libre par tes premiers bienfaits,
Je vins dans nos remparts annoncer tes succès,
Tes lois, tes arts, ton Dieu, le dieu de la victoire.
***) Montezuma, pardonne-moi ma gloire;
C'est ta seule amitié que je veux conquérir.
†) Le plus beau prix de ma victoire
C'est la paix que je viens t'offrir.

Digitized by Google

und sich lange Zeit auf der Bühne erhielten; mehr wüsste die Geschichte der Oper davon nicht zu berichten.
(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Leipzig, 1846. Viertes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 29. October. — Ouverture von *L. von Beethoven*. (Op. 115.) — Scene und Arie von *Felix Mendelssohn Bartholdy*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Fantasie für Clarinette von *C. G. Reissiger*, vorgetragen von Herrn *Landgraf* (Mitglied des Orchesters). — Cavatine aus dem Freischütz von *C. M. v. Weber*, gesungen von Fräul. *Bertha Bruns* aus Lübeck. — Ouverture zur Oper Faniska von *L. Cherubini*. — Symphonie von *W. A. Mozart* (C dur, mit der Schlussfuge).

Die Ouverture Op. 115 können wir nicht unter die gelungensten Kunstschöpfungen des grossen Tonmeisters zählen. Ihr fehlt die melodische Anmuth und der Zauber der Klänge, wodurch seine allermeisten Compositionen die Seele so tief erglühen machen. Eine Ursache davon mag in der Neigung zur Polyphonie liegen, welche in spätern Jahren stärker in ihm erwachte. Mehrere Stimmen zugleich sollen tiefe Gedanken äussern, und leicht geht in dem Streben danach die anmuthige Melodie verloren. Bei *Beethoven* ist diese spätere Neigung besonders erklärlich. Ihm klang die Musik nicht mehr, er sah sie nur noch. Für das Auge in der Partitur aber hat die Polyphonie mehr Reiz als die Homophonie. Eine zweite Ursache des minderen Werthes dieses oder jenes Werkes kann in den vorgerückten Jahren des Meisters liegen. Die Compositionskunst bleibt ihm treu, die warmen Frühlingsgefühle des Jünglings, die Sommergluten des Mannes setzen im Lebensherbste zuweilen aus, und in solch kühlerem Momente hervorgetriebene Werke können den betrachtenden Geist noch immer bedeutend vergnügen, während sie das Gemüth weniger in Bewegung zu setzen vermögen.

Wir wollen diese Bemerkungen nicht in aller Schärfe auf genannte Ouverture bezogen wissen, sondern sprechen sie mehr als allgemeine Winke für junge Talente aus, die sich an grossen Mustern hinaufbilden müssen, und fügen in dieser Beziehung noch folgende Betrachtung hinzu. In den neuesten Werken genialer Meister glaubt man zuweilen den Schritt der Zeit zu erkennen; sie betrachtet man als Führer in neue, höhere Kunstregionen. Durch eine falsche Richtung des Meisters kann aber eine werdende Kunst in ihrem Vorwärtsschreiten aufgehalten, einer gewordenen volle Gesundheit gestört und zurückgebracht werden. Zwei Abwege gibt es in der Tonkunst. Melodielosigkeit und Reizlosigkeit der Klänge. So lange die Grundnatur der Seele und des Ohres sich nicht ändern, bleiben jene Eigenschaften Mängel und können von dem grössten Künstler nicht zu Kunstschönheiten umgestempelt werden, eben so wenig, als ein begangenes Verbrechen von einem sonst tugendhaften Menschen sich in ein Verdienst verwandeln kann.

Die Arie von *Mendelssohn Bartholdy* hat Wahrheit des Ausdrucks, ist angenehm dem Ohr, und dankbar für die Sängerin. Diese drei Eigenschaften, in höchster Potenz gedacht, bilden das Ideal der deutschen Arie. Selten, dass die deutschen Componisten gerade die leichteste davon, die Gesangmässigkeit, am Seltensten erreichen, ohne welche doch die beiden ersten zur vollen Wirkung nicht gelangen können. Fräul. *Schloss*, zuweilen etwas zu ruhig für Kunstleistungen, trug diese Arie mit mehr Wärme des Herzens vor, und erwärmte daher auch mehr.

Die Fantasie von *Reissiger* für Clarinette, Adagio und Variationen, ersteres sehr melodisch, letztere sehr brillant und piquant, trug Herr *Landgraf* mit Gefühl, Geschmack und sicherer Fertigkeit vor. — Die Instrumentenmacher haben der Natur dieses Instrumentes Gewalt angethan und sie in eine Region hinaufgetrieben, in welcher keine angenehmen Töne mehr erscheinen können. Die Componisten sollten davon nicht Gebrauch machen. Herr *Landgraf* machte einige vorgezeichnete Saltomortale's mit grosser Sicherheit, und wusste dem ersprungenen Tone das Quicksende zu nehmen. Aber der Zuhörer kann sich der Furcht, es möge einmal misslingen, nicht erwehren, wodurch ihm der Genuss geschmälert wird.

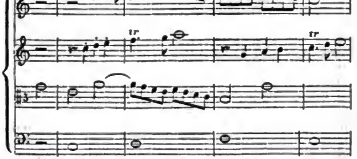
Fräul. *Bertha Bruns* aus Lübeck sang die Cavatine aus dem Freischütz: „Und ob die Wolke sie verhülle" mit schöner, nur etwas ängstlicher Stimme, übrigens mit all dem tiefen, gottergebenen Gefühl, welches der Componist hineingelegt. Das vielen Sängerinnen angsthereitende Ais, hielt sie beide Male sicher fest, liess es anschwellen und abnehmen, und man fühlte, dass sie Athemkraft übrig habe. — Es flossen der Sängerin Thränen im Publicum. Freilich, sie sieht ja von der Welt nichts als die Nacht; sie ist blind. Wie mussten da die Worte in jedes fühlenden Hörers Seele dringen: „Sein Auge, ewig rein und klar, nimmt meiner auch mit Liebe wahr!" Möge ihr überall die Aufnahme zu Theil werden, zu der ihr Geschick und ihre Leistungen auffordern!

Einen schönen Kunstgenuss brachte die Aufführung der Ouverture zu Faniska. *Cherubini's* Tonsprache ist so characteristisch bestimmt und prägnant, dass man sie nicht missverstehen kann. Dabei erzählt sie alle Seelenvorgänge mit seltener Lebendigkeit, mit feuriger Zunge, kurz, rhapsodisch, eilend, die letzten Worte dieser Periode oft weglassend, um schneller zur nächsten zu gelangen. Selten schweigt dieser Meister einen Gedanken aus; das breite, ruhige, bequeme Zuviel eines sich selbst mit Wohlgefallen hörenden Erzählers ist ihm verhasst, und lieber will er zu kurz als zu lang werden. Seine Musik erscheint uns als treuestes Abbild der Zeit, in der sie entstanden, jener wilden, alle Leidenschaften in höchster Glut empfindenden Periode der französischen Revolution, in der sich die ungeheuersten Thaten und Begebenheiten zusammendrängten, wo man sich in diesem Augenblicke brüderlich umarmte, im nächsten in wüthendem Hasse zerfleischte, die Köpfe abschlug, Reiche erschütterte, oder umstürzte, Alles in höchster Eile und gedrängtester Kürze —, wie in *Cherubini's* Musikwelt eben auch. Und dieser excentrische Geist wohnte in einem

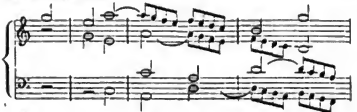
Digitized by Google

schwachen, mit heftigen Nervenleiden geplagten Körper, 81 Jahre lang! Und diese glühenden, stürmenden, in höchster Eile vorüberjagenden Bilder tippte er, wie uns *Hummel* erzählte, mit ungeübten Fingern langsam, mühsam am Pianoforte hervor; die Periode, die im Opern- oder Concertsaale nur einen Augenblick lebt, kostete ihm oft tagelange Geburtswehen!

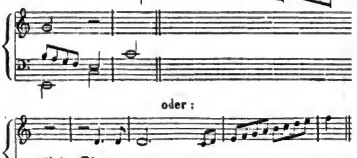
Die Symphonie von *Mozart* mit der Schlussfuge. Wie rein und klar alle Bilder darin! nicht mehr und nicht weniger hat jedes, als es seiner Natur nach haben soll. Die neuere Musik neigt sich diesem Grundsatz entgegen hie und da zum Mysticismus. Sie gibt ausser Dem, was den Gedanken fertig macht, noch etwas darüber zu; sie hüllt ihn gern in einigen Nebel. — In dem letzten Satze sind vier Thema's verarbeitet. Hier liegen sie zusammengeschachtelt:



Rechnen ist doch auch Erfinden. Es muss nur von einem Tongeiste und nicht von einem Zahlengeiste blos geschehen. Die in dem Stücke verwendeten Gedanken sind in obiger Skizze zuerst einer zu dem andern gesucht, und dann jeder wieder für sich untersucht worden. Denn Verhältnisse wie:



oder:



und alle die mannichfaltigen, welche sich weiter in dem Stück entwickeln, bringt der Zufall nicht, sondern muss der Verstand zusammen- und herausrechnen. Hier zeigt sich, wie der Meister sein Material erst einzeln zusammenträgt, dann untersucht, was Alles damit anzufangen, und zuletzt erst aufbaut und ausführt. Dass es *Beethoven* eben so gemacht, zeigen seine Skizzenbücher, und wenn sich Kunstjünger zu dieser Procedur herablassen wollen, wird es ihnen auch nichts schaden. —

Berlin. September-Bericht. Der Monat September brachte drei musikalische Ereignisse von Belang: die Wiederbelebung des Fernando Cortez, *Meyerbeer's* neue Musik zur Tragödie Struensee, und die Eröffnung der italienischen Oper für die Stagione 1846 bis 1847 im Königsstädter Theater. Einer Aufführung des Paulus von *Mendelssohn Bartholdy* in der Garnisonkirche konnten wir nicht beiwohnen; sie soll indess nicht die gelungenste für Berlin gewesen sein, und der Dirigent mit mancherlei zufälligen Hindernissen zu kämpfen gehabt haben.

Spontini's tapferer Eroberer Mexico's hatte beinahe drei Jahre auf seinen Lorbeern ausgeruht, weil sein trefflicher Vertreter, *Bader*, leider für immer auf den seinigen, wohlverdienten ausruht. Man versuchte eine Neueinstudirung mit Hrn. *Pfister* in der Rolle des Cortez, und ein recht günstiger Erfolg krönte diesen Versuch, so dass nun diese Oper wieder das Repertoir der königl. Oper schmückt und bereits mehrfach, begleitet von jenen echten, unverfälschten Beifallsbezeugungen aufgeführt worden ist, die ein wahrhaft geniales Werk hervorzurufen pflegt. Aber aus der Lebendigkeit und Wärme der Acclamationen, z. B. gleich nach der Ouverture, glaubten wir zu erkennen, dass das unparteiische Publicum bemüht war, das bittere und schnöde Unrecht vergessen zu machen, das vor ein paar Jahren dem berühmten Autor des Cortez von Seiten einer erbärmlichen Clique widerfuhr, die wir hier nicht näher bezeichnen mögen. Könnte *Spontini*, der einigen Zeitungsberichten zufolge in Paris auf den Tod erkrankt darniederliegt, Zeuge sein von dem freudigen und beziehungsvollen Enthusiasmus, mit dem man jetzt seine Werke in Berlin aufnimmt: — es müsste ihn versöhnen und er würde die Schmach vergessen, die man ihm hier bereitet.

Die Vestalin, Fernand Cortez und Olympia sind drei Werke, die *Spontini* in der Kunstgeschichte Das sichern, was man einen unsterblichen Namen zu nennen pflegt; allein auch dem *Dichter* dieser grossartigen lyrischen Dramen, *Jouy*, gebührt ein Lorbeerkranz. Legen wir ihn auf seinen Sarg, denn es meldeten französische Blätter vom vorigen Monate, dass der Academiker und Literat *Jouy* am 4. September auf seinem Landsitze zu St. Germain gestorben.

Es ist bekannt, dass *Napoleon's* Geist und seine Thaten auch auf die Kunst entschiedenen Einfluss geübt. So war es in der Malerei der berühmte *David*, das Haupt der neueren französischen Maler, der die Malerkunst von der faden Ziererei und Mattigkeit, welche vor der grossen französischen Staatsumwälzung sich in derselben verbreitet, befreite und sie wieder auf das Studium der Natur hinlenkte. Er fand die geeignete Form und Darstellungsweise, welche das glänzende, grandiose und begeisterte Zeitalter des Kaiserthums erforderte, in imposanten Motiven, glänzender und energischer Bewegung der Scene,

Digitized by Google

wie jene Gegenstände sie mit sich brachten und erforderten, und verband damit das Verdienst höchster Correctheit der Zeichnung, welches auch seine Schule, die man die „David-Napoleon'sche" nennen könnte, aus der ein *Gérard*, *Gros*, *Ingres*, *Camprucini* hervorgegangen, stets ausgezeichnet hat.

Im Bereiche des lyrischen Drama's bewirkten *Jouy* und *Spontini* einen ähnlichen Fortschritt. Nachdem *Spontini* Italien und die italienische Oper im Style *Paesiello's* und *Cimarosa's* verlassen, suchte er in Paris *Gluck's* declamatorische Weise, verbunden mit italienischem Melodieenreiz und der Massengewalt des modernen Orchesters, auf grosse historische oder mythische Stoffe anzuwenden und durch die Energie militärischer Rhythmen wie durch den Glanz pomphafter Tonmassen zu heben. In dieser Beziehung erscheint Olympia als sein grossartigstes Werk, das der schwierigen Aufführung wegen leider selten auf dem Repertoire erscheint. Der Cortez ist und war stets ein grösserer Liebling des Publicums als die Olympia, ja selbst als die Vestalin, und wird es auch bleiben, da er durch das christlich-romantische Element seines Sujets unseren Vorstellungen und Begriffen näher steht und daher stets ein intimeres Interesse erregt, als jene vorchristlichen Stoffe und Handlungen.

Im Cortez scheint uns der treffliche Operndichter *Jouy* auf *Spontini's* eigenthümliche Force durch Contraste zu wirken, Rücksicht genommen zu haben, und *Spontini* hat diese Gelegenheit vortrefflich benutzt, seine Aufgabe mit Genie gelöst. So z. B. gleich im ersten Acte, wo es darauf ankam, gefangene Christen, Spanier von der Expeditionsarmee des Cortez, gegenüber den heidnischen Mexikanern, characteristisch in Tönen zu zeichnen. Es ist unmöglich, auf der einen Seite Sehnsucht nach der Freiheit und dem Vaterlande, gläubiges Vertrauen zur Hilfe des Himmels und seiner christlichen Heiligen, auf der anderen Seite fanatisch-wilde, blutlechzende Opfergier mit grösserer Wahrheit und mehr dramatischer Glut musikalisch auszudrücken, als es hier *Spontini* gelungen. Es ist überflüssig, auf ein so bekanntes Meisterwerk in einem Correspondenzartikel wie dieser noch speziellier einzugehen. Man weiss, dass sich Cortez, wie auch die Vestalin und Olympia durch entschiedene Originalität und Einheit eines ächt dramatischen Styles auszeichnen; doch darf nicht verschwiegen werden, dass *Spontini* zuweilen den Reiz der Melodie und die freie Wirkung der Singstimme einer pathetischen, leicht monoton erscheinenden Declamation aufopfert, und oft durch rein quantitative Gegensätze und prahlende Orchestermassen da zu wirken sucht, wo seine Technik für feinere Combinationen nicht ausreicht.

Die heurige Aufführung der lange entbehrten Oper ist im Ganzen recht lobenswerth ausgefallen, und liessen namentlich die Leistungen des Orchesters, der Chöre und des Ballets nichts zu wünschen übrig. Was diese drei Bedingungen, inclusive der Decorationen, Comparserieen, Evolutionen u. s. w. betrifft, so ist die königl. Oper Berlins noch immer die erste und grossartigste in Deutschland, und selbst die Académie royale in Paris steht, wenigstens in Hinsicht der Tüchtigkeit der Chöre, gegen die Berliner Oper im Genitiv. Ein wahrhafter Heldentenor, der zugleich ein ausgezeichneter Darsteller, eine wahrhafte Prima Donna für die grosse Oper fehlen uns freilich noch immer, allein — wo fehlte nicht eines oder das andere? Frául. *Marx* hat, wenn wir nicht irren, durch ihre Leistung als Amazili im Cortez vor ein paar Jahren ihr hiesiges Engagement bewirkt, und auch jetzt noch darf sie diese Rolle zu ihren besten zählen, um so mehr, als sie keinen grossen Umfang erheischt und selten über das G der zweigestrichenen Octave hinausgeht. Herr *Pfister* sang zum ersten Male den Cortez; um ihn darzustellen, ist er noch zu wenig Schauspieler. Aber wo findet man dies unter den jungen deutschen Tenoren, die noch Stimme haben? Wenn man in Anschlag bringt, dass Herr *Pfister* diese Rolle überhaupt noch nie gesungen und gespielt, dass er sie schwerlich jemals von einem Meister und Muster wie *Bader* gesehen und gehört, so muss man zugeben, dass Herr *Pfister* die Erwartungen des Publicums und sich selbst übertroffen, indem seine Leistung allen vernünftigen und billigen Anforderungen genügen musste. Die Stimmlage des Herrn *Pfister* ist eigentlich für *Spontini*'sche Tenorpartieen zu hoch, denn Rollen wie Licinius, Cortez, Cassander erfordern einen sogenannten Baritontenor, und Herr *Pfister* besitzt einen eigentlichen hohen Tenor mit sehr leicht ansprechender Kopfstimme, der sich für neufranzösische Tenorrollen demnach vortrefflich eignet. Was die Tonbildung anlangt, die Herr *Pfister* zu tief im Halse, bieten an der Zungenwurzel, statt vorn in der Mundhöhle bewirkt, so möge er sich in dieser Beziehung den trefflichen Baritou *Krause*, der den Telaseo sang, zum Muster nehmen, auch darin: wie *Krause*, im Fortissimo die Stimme nicht zu forciren, nicht zu schreien, sondern stets zu singen. Ein geschriecener Tenor klingt nur dem Hervorbringer desselben stark und energisch, aber die Wogen des Orchesters verschlingen ihn und er gelangt zum Ohre des entfernt sitzenden Hörers nicht als ein musikalischer Klang, sondern als eine Art von Geräusch von schlechtem Effect. Herr *Blum*, der gar keine Stimme mehr hat, repräsentirte wenigstens den König Montezuma sehr gut; *Böttticher* hätte ihn freilich auch gut gesungen, allein dieser treffliche Bass war gefährlich krank und ist noch nicht ganz hergestellt.

(Fortsetzung folgt.)

Recension.

Der musikalische Hauslehrer. Von Dr. *G. W. Fink.* (Beschluss.)

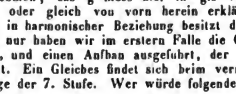
Wenden wir diese allgemeinen Sätze auf die einfachere Bildung unserer Tonleitern und Tonarten, vorzüglich auf die Mollionart an, so finden wir, dass die S. 115 erwähnte Vorliebe für Dur wohl nur auf die leichtere Fasslichkeit dieser Tonleiter in der menschlichen Natur begründet war. Wir betrachten nun jede Tonleiter in doppelter Hinsicht, nämlich harmonisch und melodisch. Die Betrachtung der letzteren liegt jetzt aus-

Digitized by Google

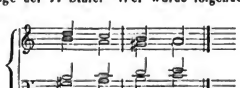
ser unserm Bereich. Ist aber die Tonleiter als Grundlage der Harmonie einmal festgestellt, so darf sie sich auch nicht mehr verändern, sonst taugt sie als Grundlage nicht mehr. Sagt doch der Verf. selbst an einer anderen Stelle: „Im Wissenschaftlichen hat man sich vor nichts mehr zu scheuen, als vor Zweideutigkeiten, die man möglichst beseitigen, aber nicht — vermehren solle.“ Natürlich konnte nach vorgeschrittenen Bedürfnissen in harmonischer Beziehung nur *die* Tonleiter Eingang finden, die sich der Fähigkeit sie aufzufassen am Natürlichsten anschloss, und dies wäre bei der ältern, hier zum Grunde gelegten unmöglich, wollten wir nicht unter anderen vielen Beispielen Schlüsse der Art:

der menschlichen Natur aufnöthigen.

Nun bleibt es sich für die Praxis zwar gleich, ob wir annehmen, das g muss hier in gis verwandelt werden, oder gleich von vorn herein erklären: die Mollscala in harmonischer Beziehung besitzt die grosse Septime, nur haben wir im erstern Falle die Grundlage geändert, und einen Aufbau ausgeführt, der ihr nicht entspricht. Ein Gleiches findet sich beim verminderten Dreiklange der 7. Stufe. Wer würde folgende Stelle in A moll



verstehen, wenn sie so geschrieben wäre:



mit welchem Rechte aber verwandeln wir g in gis, wenn es einmal als Grundharmonie gilt? Die grösste Schwierigkeit aber bietet die Grundharmonie der 3. Stufe der Molltonleiter. Nehmen wir die äolische Tonleiter als Grundlage an, so gewinnen wir freilich eine Harmonie, die als Paralleltonart in nächster Verbindung steht, während wir auf andere Weise eine Harmonie erhalten, die freilich als Grundharmonie nicht gelten kann, obwohl sie anderweit den Modernen gewiss sehr willkommen ist. Wird aber die Grundharmonie der 3. Stufe schon in Dur selten auf natürliche Weise erscheinen, so sollten wir meinen, wäre sie in Moll ganz gut zu entbehren, wiewohl auch wir die Lücke bedauern müssen, und so hätten wir wenigstens an der Grundlage beim Aufbau nichts verändert, sondern höchstens ein kleines Thürmchen nicht aufgeführt, ein Versehen, das sich wohl durch reiche harmonisch-architektonische Gestaltungen verdecken lässt. Kann man auch die nahe Verwandtschaft zwischen den Paralleltönen nicht in Abrede stellen, so wäre doch immer noch zu untersuchen, ob nicht diese Harmonie, als 3. Stufe zu Moll betrachtet, eigentlich eine Modulation ist, so viel Bestechendes das S. 202 angeführte Beispiel auch hat; wenigstens möchte bei dem meistens sehr entschiedenen Auftreten dieser Harmonie manches Ohr wohl kaum vom Gegentheil zu überzeugen sein.

Kann es nicht unsre Absicht sein, dies eigenthümliche Verhältniss hiermit aufklären zu wollen, oder den Verfasser zu tadeln, weil er gerade eine solche Theorie aufgestellt hat, so haben wir uns doch nicht enthalten können, einige Worte über einen Gegenstand zu sagen, der trotz so vieler Bemühung noch nicht aufgeklärt ist, und sprechen unsre Meinung im Allgemeinen dahin aus, dass das von uns vertheidigte System uns für den praktischen Bedarf darum lieber ist, weil es sich auf eine unveränderte Grundlage stützt und ohne weitere Erläuterung und Veränderung zu bedürfen uns Das bietet, was wir in unsrer Musik brauchen, und weil wir eben daria eine Vereinfachung erblicken, und endlich, weil sich jede Theorie nach der Praxis richten muss, denn sie ist erst aus dieser hervorgegangen. Sollte aber wirklich das frühere System das richtige sein, dann hätten wir kein Recht, andere Folgerungen zu ziehen, als dasselbe gebietet, es würde daher auch Niemanden erlaubt gewesen sein, Stellen zu ändern, die in ihrer Urgestalt sogar widerlich klingen, was wir aber für Recht halten, da wir eben das neuere System für das in der menschlichen Natur begründete halten; wir würden dadurch die vorhandenen Schätze der neuern Zeit verläugnen, in denen doch bei aller Achtung für das ältere System ein Fortschritt der Kunst nicht zu verkennen ist. Vielleicht steht der fernern Zukunft eine andere Verwendung des Vorhandenen bevor (ob dadurch eine Verbesserung oder Verschlimmerung entstehen wird, lässt sich bis jetzt noch nicht behaupten), wohl aber kaum eine Rückkehr zum Alten.

Wir müssen übrigens mit Vergnügen bemerken, dass das vorliegende 261 Seiten enthaltende, enggedruckte Buch viel Gutes, in klarer, fasslicher und übersichtlicher Weise dargestellt, enthält, so dass wir glauben, dass es Denen, die es vernünftig gebrauchen, und die namentlich nicht Lust und Zeit haben, aus vielen grösseren Werken sich die nöthigen Kenntnisse für musikalische Bildung zu sammeln, gewiss von grossem Nutzen sein wird, und dass der Verf. sein oben angedeutetes Versprechen erfüllt hat. Haben wir uns erlaubt, einige Bemerkungen über gewisse Lehrsätze zu machen, so wollen wir hiermit mehr anregend als behauptend einen kleinen Beitrag zu Aufklärung mancher dunkeln Sätze in der musikalischen Theorie geliefert haben.

Excerpte.

Die allerbeste Weise zu lehren ist, wenn man zu dem Wort Exempel oder Beispiel gibt. Denn dieselben

Digitized by Google

machen, dass man die Rede klärlicher versteht, auch viel leichter behält; sonst, wo die Rede ohne Exempel gehört wird, wie gerecht und gut sie immer ist, bewegt sie doch das Herz nicht so sehr, ist auch nicht so klar, und wird nicht so fest behalten, darum ist es ein sehr köstlich Ding um die Historie. Denn was die Philosophie, weise Leute, und die ganze Vernunft lehren und erdenken kann, das zum ehrlichen Leben nützlich sei, das gibt die Historie mit Exempeln und Geschichten gewaltiglich, und stellt es vor die Augen, als wäre man dabei. — Und wenn man's gründlich besinnet, so sind aus den Historien und Geschichten fast alle Rechte, Künste, guter Rath, Warnung, Dränen, Schrecken, Trösten, Stärken, Unterricht, Fürsichtigkeit, Weisheit, Klugheit, somit alle Tugenden und so ferner, als aus einem lebendigen Brunnen gequollen. *(Luther.)*

Unter allen Theilen der Geschichte ist keiner lehrreicher, als die *Biographie*. Wenn irgendwo in der Geschichte unmittelbar an's Herz geredet, und Lehre, Bestrafung, nützliche Demüthigung oder begeisternde Ermunterung gefunden wird, so ist es hier, wo wir das Leben einzelner Menschen, die in der gleichen Welt lebten und vom gleichen Stoffe wie wir gebildet waren, vor unsern Augen in der Kürze vorbeigehen sehen. Wie das Schicksal den Menschen bilde; wie unser Zeitalter uns Glanz oder Kleekse anwerfe; wie erstaunlich viel man mit fleissiger Uebung seiner Kräfte auch in einem kleinen Kreise ausrichten könne; wie Kampf mit äusseren Umständen die Kräfte übe, und Erfahrung die geilen Sprossen derselben beschneide; wie Redlichkeit immer die zuverlässigste Klugheit sei; wie die Vorsehung selbst sich rechtschaffener, wohlmeinender Menschen, auch wenn sie lange verkannt werden, am Ende anzunehmen pflege: — diese und hundert andere wichtige, zum täglichen Gebrauch nutzbare Lehren lehrt keine Moral und Philosophie so gut, als möglichst treue Lebensgeschichten ausgezeichneter Personen, besonders wenn sie von ihnen selbst beschrieben wurden; ich wenigstens erinnere mich nicht, je eine solche in meinem Leben ohne vielfachen mittel- oder unmittelbaren Nutzen gelesen zu haben.

(*J. G. Müller* Briefe üb. d. Studium der Wissenschaften.)

Ein Jeglicher muss seinen Helden wählen,
Dem er die Wege zum Olymp hinauf
Sich nachorheitet! (Iphigenia H.)

So auch *Leopold Schefer* (Laienbrevier, I):

Die edlen Todten lebee immer! Nah!
Der nächste Nachbar, wenn du ihn nicht siehst,
Ist dir ein Geist, und so nur kann er wirken.
Bedarfst du guteo Roth, den ebeo jetzt
Kein Freund dir gebeo kann, so wende dich
An jene grossen Todtee, die wie lebend
Allgegenwärtig in der Welt noch schweben,
Die noch in dir treo gegenwärtig harren —
Und einsam, ruhig hörend, frage laut:
„Was rühret du mir, Sanct Paulus, oder was
Räthst du mir, Sanct Johannes?“ — Und du wirst
Dann alterweise Stimmen in dir hören,
Auch Sokrates mischt sich in ihren Rath,
Mark-Antonio meint auch, und Epiktet;
Und in dem Sinn, wie sie dereinst geschrieben,
Und mit der Weisheit, wie sie einst gesprochen,
Nun fahren sie mit deinem Munde fort
Zu sprecheo, wie aus abenddunkler Halle
Des Traumes, oder in verschwiegner Stua.
Sie werden selbst in sanften Streit gerathen —
Die Wahrheit geht hervor aus Streit der Weisen!
Du hörst dann, weisst, was du begehrt! Du drückst
Zum Dank die Hand der Freunde alter Welt —
Und wahrlich, wenn du thust, was sie gerathen,
Wird glücklich dir gerathee, was du thust!

Wenn wir handeln, z. B. dies oder jenes Geschäft betreiben oder Werk ausführen, so geschieht dies nicht durch einen blind wirkenden, uns innewohnenden, unwiderstehlichen Drang, sondern nach Zwecken, d. h. Vorstellungen von dem Werthe oder Interesse, welches das Resultat unseres Thätigseins für uns hat. Selbstbewusstsein oder Besonnenheit ist daher das erste und wesentlichste Merkmal, wodurch sich das menschliche Thun oder Handeln von dem blinden Wirken der Naturkräfte und des thierischen Triebes unterscheidet.

Wo du deo Weg nicht weisst, folg' einem Führer du;
Doch, ob der Führer auch den Weg weiss, siehe zo!
(*Rückert* Weisheit d. Brahm.)

Der menschliche Geist lebt in fortschreitenden Entwickelungen, wie Pflanze und Thier — aber dieses sein Leben hat unter den Wesen an der Erde allein eine selbstbewusste Entwickelungsfähigkeit, und der Mensch kann mit dem Willen seine Entwickelung selbst leiten, sein Leben zu seinem eigenen Werke machen, er kann sich selbst erziehen.

(*Fries* Handb. der praet. Phil. Th. I.)

Freiheit, eigenes Urtheil, Selbstbestimmung, ist der Character des Menschen, und es ist ihm besser, sogar dem Tiger und dem Löwen in der Wildniss, als dem Mast- und Lastvieh im Stalle zu gleichen.

(*F. H. Jacobi* Woldemar I.)

Hieraus ergibt sich nun, dass wie überall, so auch beim Studiren aller sogenannte Schlendrian ganz verwerflich ist; dass auch hier nicht Jeder immer wieder von vorn anfangen, sondern die Erfahrungen Anderer und überhaupt die ihm durch den bisherigen Stand der Wissenschaft gebotenen Hilfsmittel benutzen soll, weil nur dadurch wahres Fortschreiten und Vervollkommnung derselben möglich ist. *(Scheidler.)*

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*.

Digitized by Google

Ankündigungen.

Neue Verlags-Artikel

von **Schuberth & Co.**, welche durch Gehalt und Ausstattung das Interesse der Musikfreunde besonders in Anspruch nehmen:

Bendix, Jul., (Eléve v. *Fr. Schneider*), Nocturne, p. Pfte. Op. 23. 10 Sgr.

Canthal, Aug. M., „Das Alsterfest“. Regatta-Galopp. (Musikalische Schilderung des Wettrudern), für Pfte. Op. 99. 10 Sgr.

Kreba, C., Der deutsche Kuss. Lied für Sopr. oder Ten. mit Pfte. Op. 140. (*Tichotschek* gewidmet). 10 Sgr.

Lindpaintner, P. v., „Die Fahnenwacht“. Lied m. Pfte. Einzige **Original**-Ausgabe mit den Gesangverzierungen des berühmten Sängers *Pischek*, f. Sopr. oder Tenor 10 Sgr. Dasselbe für Alt oder Bariton 10 Sgr.

Schuberth, L., (Kaiserl. Russ. Hofcapellmstr.) Erstes Quartett f. 2 Vl. Vla. und Velle. Op. 22. 2 Thlr. 15. Sgr.

— Zweites do. do. Op. 34. 3 Thlr.

Sponholtz, A. H., (Preiscomponist) Klänge des Frohsinns. Bouquet de 8 Amusements en Forme de Danse, p. Pfte. à 4/ms. Op. 4. 22½ Sgr.

— Gr. Sonate p. Pfte. (dédiée au Conservatoire musical à Leipsic.) Op. 20. 1 Thlr.

Stutzmann sen. mit Trio (Schleswig-Holstein, meerumschlungen), f. Pfte. 8 Sgr.

Zieger, F. G., 8 patriotische Lieder für 4 Männerstimmen 7½ Sgr.

Diederichsen, H., Der Jugend-Freund. Eine ausgewählte Sammlung 2- und 3stimmiger Schullieder verschiedener Componisten. Erstes Heft, enth. eine Anweisung zum Singen, 142 zwei- und 15 drei- und vierstimmige Lieder 10 Sgr. ord. 7½ Sgr. netto

Wilke, Fr., Zur richtigen Würdigung eines Sendschreibens des Organisten *C. Gerlach* zu Neu-Brandenburg, (neue Zeitschrift f. Musik. 1845 Nr. 46) und Belenchtung der Schmähschrift des Dom-Organisten *F. Banke* zu Halberstadt 8 Sgr. ord. 6 Sgr. netto.

Durch alle Musikhandlungen zu beziehen.

Am 2. November erscheint mit Eigenthumsrecht in unserm Verlage:

L. Spohr 15tes Violinconcert

in zwei Ausgabeo, eine mit Orchester, die andere mit Pianofortebegleitung.

Nach Beurtheilungen von Kennern, welche sich näher mit diesem Werke bekannt machen konnten, soll dies das schönste Violinconcert des grossen Meisters sein.

Wir sehen Bestellungen entgegen.

Schuberth & Co. in Hamburg und Leipzig.

Nothgedrungene Abfertigung

des Herrn *F. W. Grund* in Hamburg auf dessen „Nothgedrungene Erklärung“ in Nr. 26 der „Neuen Zeitschrift für Musik“ vom 26. September d. J.

Dass ein wahrheitsgetreuer Correcspondent, der allein das Beste der Sache zu fördern sucht und sich um Privatstreitelle nicht weiter kümmert, eben dadurch vielfachen Anfeindungen und Verleumdungen sich aussetzt, lehrt die Erfahrung alle Tage, denn durch Nichts sehen das Geschwisterpaar „*Arrogans* und *Ignorans*“ sich mehr in ihrem wohlichen und egoistischen Treiben beeinträchtigt. Einen neuen Beweis dafür gibt Hr *Grund* in Hamburg in seiner „*Nothgedrungenen Erklärung*“, die freilich für hier keine Beachtung von meiner Seite bedarf, wo man genaue Kenntniss von der Sachlage hat; indessen in Hinblick auf Auswärts sehe ich mich dennoch gemüssigt, dieselbe etwas näher zu beleuchten, wenn ich auch gleich nur mit innigem Widerstreben auf eine allen Anstand und Sitte verletzende, von Gemeinheiten und erregnaler Selbstüberschätzung strotzende Anstapfung näher eingehe. Herr *Grund* wirft, weil mir und mit dem unbefangenen und unparteiischen Theile der urtheilfähigen Hörer in den philharmonischen Concerten die Ausführung mehrerer Instrumentalwerke nicht genügt hat, mit Unfähigkeit des Urtheils, mit Unwissenheit und Verleumdung um sich und verlangt eine ausführliche Motivirung des Tadels in einer Correspondenznachricht, die, wenn gleich ausdrücklich im Eingange bemerkt ist, dass wegen der grossen Masse des Stoffes keine detaillirte Besprechung aller einzelnen Concerte gegeben werden könne — wozu auch wohl schwerlich die verehrliche Redaction d. Bl. den Raum gewinnen möchte — und nur einige Bemerkungen über das Wesentlichste derselben versprochen werden, dennoch aber über den dort ausgesprochenen Tadel zugleich in zwee die Gründe angibt, die Hr. *Grund* sogar auch wörtlich in seiner „*Nothgedrungenen Erklärung*“ anführt, nämlich: dass in Bezug auf *Auffassung* und sogar hinsichtlich der *Technischen* und der *allerunentbehrlichsten Präcision* zu wünschen übrig bliebe! Inzwiss sehr unerklärlich in dieser Erklärung, die *der Noth abgedrungen* und von *geistiger Armuth Zeugniss* gibt! Da nun Hr. *Grund* der beschiedenen Meinung lebt, dass ich zu einer „speciellen Motivirung meines Urtheils aufhöre sei“ — worüber die verschiedenen Berichte in dieser Blätter seit 1845 schon allenfalls Ausweis geben können — so würde eine nähere und umfänbelehrte Erörterung, warum die unter dessen Direction stehen den Aufführungen stets so mangelhaft sind — welche das sowärtige musikalische Publicum freilich durchaus auch nicht interessiren könnte — seinen Zweck in Bezug auf Hrn. *Grund* entschieden ganz verfehlen, sowie Urtheil über *Grund's* Directionsbefähigung von Dr. *Ed. Krüger* in Emden in Nr. 42 des fünfzehnten Bandes der „*Neuen Zeitschrift für M.*“ bei Veranlassung des Hamburger Musikfestes auch nicht dazu gefuhrt hat, ihn aus seiner Selbstüberschätzung aufzurütteln, zur Selbstreflexionsiss zu führen und in die gehörigen Schranken der Bescheidenheit zurückzuweisen. Um aber Jene „*Nothgedrungene Erklärung*“ nebst dem Obigen sich selbst beurtheilen zu können, so bringen wir sie hier nur einige Worte aus jenem Urtheile anführen. Es heisst daselbst zu Anfang: „*Der letzte Tag des Musikfestes war ein Tag des Zornes und des Schreckens. Hr. M-D. Grund leitete das sogenannte geistliche Concert in der Michaeliskirche, und bewies sich leider zu solchem Amte nicht als der fähigste. Vollkommen richtig war nicht ein einziger Ensemblesatz unter dieser Direction, schalldeutlich oder verwirrt die meisten, viele nur eben erträglich.*“ — Nachdem nun mehrere, aus der Unfähigkeit des Dirigenten hervorgegangene Schwächen namhaft gemacht werden, heisst es zum Schlusse: „*Wie waren herzlich froh, da wir diese „Schadenfreude der Musik“ verlassen durften*“ u. s. w. — Wie Hr. *Grund* nun auch zu meinem Berichte einen Gegensatz der Beurtheilung der *Beethoven*'schen Musik in den philharmonischen Concerten hat herausfolgen können, gehört ebenfalls zu dem „*Unerklärlichen in der Erklärung*“ u. s. w. Es ist doch lediglich die Ursache angegeben, warum nenere Compositionen in der Regel so laue Aufnahme finden und dabei angedeutet, dass solche auch nur selten zur Aufführung gelangen. Dass es überhaupt für den, der die Kunst wahrhaft liebt und dem die Förderung derselben warm am Herzen liegt, ein sehr verzeihlicher Wunsch ist, dass auch die Werke neuerer Meister Berücksichtigung neben dem anerkannt Classischen finden mögen, möchte aber sehr leicht erklärlich sein! Wenn ich übrigens voraussetzen wollte, dass die verehrliche Comité der philharmonischen Concerte eine *freiwinkliche*, nur die *Förderung der Kunst verfolgende Besprechung* der Leistungen in denselben unangenehm berührte, so liesse das an ihrem so oft erwiesenen Kunstsinne, ja selbst an ihrer Intelligenz zweifeln, weggen ich mich aber hier ausdrücklich verwahrt wissen will. Was nun schliesslich den letzten Punct, die „Anonymität“ betrifft, so weiss jeder Gebildete, dass *gerade* solche oft lediglich nur in der strengen Gewissenhaftigkeit des Verfassers ihren Grund hat und um sich von Privat- und Freundschaftsrücksichten fern zu halten, wie nothwendig dieselbe oft ist, beweist auch wiederum die „*Nothgedrungene Erklärung*“, wo der Unterzeichner den ihn betreffenden Tadel in „leere gehässige persönliche Invectiven“ zu übersetzen sich bemüht. —

Hamburg, den 11. October 1846. — r.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten November. **Nr. 45.** 1846.

Inhalt: Etienne Jouy. (Beschluss.) — *Nachrichten*: Aus Dresden. Aus Leipzig. — *Recension.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Etienne Jouy.

(Beschluss.)

Gehen wir nun zu einem anderen Zeitabschnitte über; ihn bezeichnet *Rossini's* Ankunft in Frankreich. Damals war *Jouy*, obwohl er seit der Vestalin nichts Bemerkenswerthes für die Oper geliefert hatte, doch immer noch das Haupt der Opernbuchdichter, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil kein anderer kam, der ihm überlegen gewesen wäre. *Etienne*, sein Zeitgenosse und Freund, hatte *Die Nachtigall* und *Aladin* geschrieben, im tragischen Fache aber sich nicht versucht. Eben so wenig war seit *Spontini* ein grosser Tonsetzer hervorgetreten. Buch und Musik hatten also seit ungefähr siebenzehn Jahren so ziemlich in gleichem Schlummer gelegen. Der Augenblick des Erwachens nahte heran, aber sonderbarer Weise ging das Erwachen auf ganz andere Art von Statten, als man erwartet hatte. Von der einen Seite sollte sich die Musik, von der anderen das Buch wieder erheben, jene durch *Rossini's* Zauberstab, dieses durch *Scribe's* Feder — aber beide getrennt, während man ganz einfach hätte annehmen sollen, dass *Rossini* und *Scribe* sich mit einander verbinden würden, um den Bann zu lösen. Aber eben dies geschah nicht, und wir werden die Folgen davon sehen.

Der Dichter der Vestalin und des Ferdinand Cortez — zwei schon etwas ältere Triumphe — war auch der Verfasser des Sylla, eines neueren Erfolges. Er hatte in unbestreitbares Recht, das Bündniss mit dem Tonsezer des Barbiers, der diebischen Elster zu suchen; indessen gelang ihm das nicht sogleich. *Soumet* erhielt den Auftrag, das Buch der Oper Maometto in die „Belagerung von Korinth" umzugestalten. Da diese Metamorphose nicht glückte, so beschloss man den Versuch mit einer anderen: der italienische Mose wurde in den französischen Moïse umgegossen, und diesmal war unser *Jouy* der bevorzugte Geburtshelfer und Einrenker. Wie auch *Soumet* es gethan hatte, so arbeitete er mit Beihilfe *Balochi's*, des gewöhnlichen Dichters vom Pariser italienischen Theater, welcher bei jedem Stücke den rohen Entwurf, wie man es nennt, vorzubereiten hatte. Moses erhielt nur einen Succès d'estime, und es wurde nun fest beschlossen, dass der Maestro eine ganz neue Partitur schreiben sollte, sobald er nämlich mit einer dritten Umarbeitung zu Stande wäre; dies war der „Viaggio a Reims," der sich zum „Grafen Ory" umgestaltete. Mehrere Operngedichte wurden *Rossini* angeboten; in der Verlegenheit der Wahl entschied er sich für das Werk des ausgedienten Librettisten, der sich hierzu mit *Hippolyte Bis* verbündet hatte; er griff nach dem Buche *Wilhelm Tell*.

Das war keine glückliche Wahl. Wir wissen recht wohl, dass *Rossini* eben so viel Geist als Genie besitzt, und doch ist nicht abzuleugnen, dass er nie begriffen hat, welche Ansprüche Frankreich an eine Oper macht. Dass er, eingenommen für seine Ideen, im Vertrauen auf seine Kraft, und in der Verachtung gegen Alles was nicht Musik war, sich in den ersten Zeiten seines Pariser Aufenthaltes über die Bedeutung des Opernbuches täuschte, dass er es auf's Gerathewohl annahm, ohne nachzuforschen, ob der Geschmack sich geändert habe, ob das alte Zeug der einfach bewundernden und bewundernswürdig einfachen Manier noch an der Tagesordnung war: das können wir wohl begreifen, und wir entschuldigen daher den zweifachen Irrthum mit der „Belagerung von Korinth" und mit dem „Moses"; aber der Missgriff mit dem „Wilhelm Tell" erscheint uns unerklärlich. War doch „Die Stumme von Portici" fünfzehn oder sechszehn Monate früher erschienen! Diese Stumme sehuf die Revolution des Opernbuches; es war der Gnadenstoss gegen jene Librettogattung, worin *Jouy* sich seine Sporen verdient, seinen Triumph gefeiert hatte. Die Stumme von Portici war der Vorläufer von Robert dem Teufel, von der Jüdin, von den Hugenotten, und machte Wilhelm Tell unmöglich; wenigstens musste er nach einem ganz anderen Plane, mit den durch *Schiller* gelieferten Materialien, umgearbeitet werden; Wilhelm Tell war genau die Fortsetzung von Ferdinand Cortez: derselbe Mangel an Handlung, an Farbe, an Interesse. Matilde ist noch kälter und unwahrscheinlicher als Amazili. Die hohlen und bombastischen Verse haben kein anderes Verdienst als das des Wohlklanges. Aber wie konnte der Tondichter sich entschliessen, Verse wie:

D'un *préjugé* fatal j'ai mesuré l'*accueil*:
Il s'*élève* entre nous de toute sa *puissance*.

in Musik zu setzen? Und diese Stelle gehört noch nicht zu den schlimmsten. Wilhelm Tell scheiterte also wegen des Buches. *Rossini* hatte den Schmerz, sein Meisterwerk in Stücke gerissen zu sehen; er musste die Erniedrigung ohne Gleichen dulden, dass man seinen erhabenen zweiten Aufzug als Vorspiel zu einem Ballet, zu einem Concert gebrauchte. In der That, Wilhelm Tell

Digitized by Google

starb, um mit *Duprez* wieder aufzuleben und sich ruhmvoll zu verklären. Ohne *Duprez*, der allein noch im Stande ist ihn zu halten, würden wir höchstens dann und wann Bruchstücke davon zu hören bekommen, — und wie man behauptet, ist dem grossen Sänger in der neuen Oper, welche *Rossini* bald aufführen lässt, keine Rolle zugetheilt! Ist dies von Seiten des Componisten nicht, gelinde gesagt, Undank? —

So endete die dramatische Laufbahn *Jouy's*, welcher damals, beim Erscheinen des Wilhelm Tell, sechszig Jahre zählte. Wenn er sie nicht weiter fortsetzte, so lag die Schuld wenigstens nicht an ihm, denn er hat noch mehrere Werke geschrieben, die er noch auf die Bühne zu bringen hoffte. Man nennt unter ihnen einen *Alten vom Berge*, der jetzt freilich auch nicht mehr jung sein kann.— *Rossini* dagegen war damals erst siebenunddreissig Jahre alt. Wenn er von da an ebenfalls in seiner Laufbahn stille stand, so geschah dies in Folge eines freiwilligen, hartnäckigen Entschlusses. Wilhelm Tell nagte ihm am Herzen, und so ehrenvoll auch ein solcher Sturz war, er hielt es nicht für gerathen, sich einem ähnlichen Schicksale auf's Neue auszusetzen — wenigstens wollte er erst eine Sicherheit für glänzendere und dauerbaftere Erfolge haben, als sie den neueren Tondichtern durch das neue System der Opernbücher zu Theil geworden waren. —

In der komischen Oper glänzte *Jouy* nicht eben so wie in der grossen; auf diesem Boden war ihm *Etienne* bedeutend überlegen. Unter allen dort aufgeführten Werken ist noch am Meisten bekannt geworden sein *Milton*, ebenfalls von *Spontini* in Musik gesetzt. Auch an das „*Pferderennen von Haymarket*" wollen wir erinnern, mit welchem *Jouy* denkwürdiges Unglück hatte. Indessen konnte er sich über diese kleinen Unfälle des literarischen Lebens wohl trösten; sein „Einsiedler der Chaussée d'Antin," dem eine Menge anderer Eremiten folgte, seine einträgliche Mitarbeiterschaft an mehreren Zeitschriften, an deren Gründung er selbst Theil genommen hatte, sicherten ihm eine angenehme und feste Stellung. Er war unvorsichtig genug, dieselbe durch Herausgabe seiner sämmtlichen Werke auf's Spiel zu setzen; es war als hätte er mit eigener Hand sein Grab gegraben. Einer seiner Amtsgenossen in der französischen Academie, *Nepomuk Lemercier*, hatte sich vor einem ähnlichen Fehler wohl in Acht genommen. Eines Tages kam ein Mann aus der Provinz zu ihm und bat ihn um ein genaues Verzeichniss seiner Werke, so wie um die Angabe der Buchhändler, bei denen man sie erhalten könnte. *Lemercier* wies dem Frager ganz grob die Thüre und rief ihm nach: „Wie soll ich das wissen? wenden Sie sich doch an Andere, wenn Sie's erfahren wollen!"

Die berühmte und reizende Einsiedelei, worin *Jouy* seine Sittenschilderungen entwarf, lag in der Strasse des trois frères; sie bestand aus einem kleinen Hause, das unlängst zu vermiethen war und daher von Jedermann in Augenschein genommen werden konnte. Man bemerkte dort in einer Art Bibliothek mehrere viereckige Bände, auf deren Rücken zu lesen war: *Geist Voltaire's*, *Geist Rousseau's*, *Geist Montesquieu's* u. s. w.: die anscheinenden Bände waren Likörflaschen. In diesem Einfalle lag das characteristische Kennzeichen für einen ganzen Zeitabschnitt, wie für den Mann selbst.

Nachrichten.

Aus Dresden. Die Oper. „Spät kommt Ihr, doch — Ihr kommt!"

Eine verehrliche Redaction entnimmt zweifelsohne aus diesem schönen (und recht passenden) Citat gewiss nebst den freundlichen Lesern weit mehr, als wir selbst in langer und breiter Ausführung, die vielleicht selbst das grosse Unglück hätte, etwas langweilig zu werden, hier sagen könnten. Deshalb erachten wir es für durchaus unnöthig, noch das Geringste hinzuzufügen, und gehen sofort *in medias res*, das will sagen: zu einer Uebersicht dessen, was unsere Bühne in dem abgewichenen dritten Quartal dieses Jahres auf dem Gebiete der Oper Bemerkenswerthes vorgeführt hat.

Zuerst das Statistische. Es fanden während dieser Zeit 38 Opernvorstellungen statt, bei welchen 22 verschiedene Opern zu Gehör gebracht wurden. Darunter befanden sich 12 deutsche (also die Mehrzahl, und das ist recht!) mit 22, 5 französische mit 10, und 5 italienische mit 6 Vorstellungen. Es waren folgende: *Flotow's* Stradella (viermal), *Lortzing's* Czaar, *Meyerbeer's* Templer (je einmal), *J. Miller's* Perrücke und Musik, oder die Tabakseantate (Operette, neu, zweimal), *Mozart's* Figaro (einmal), Zauberflöte (zweimal), *Reissiger's* Schiffbruch der Medusa (neu, dreimal), *Spohr's* Jessonda (einmal), *Wagner's* Tannhäuser (zweimal), *Weber's* Oberon (einmal), Freischütz (dreimal), *Winter's* Opferfest (einmal). Ferner: *Auber's* Stumme (dreimal), Fra Diavolo (einmal), *Boieldieu's* weisse Dame (dreimal), *Adam's* Postillon (einmal), *Meyerbeer's* Hugenotten (zweimal). Endlich: *Bellini's* Norma (zweimal, in italienischer Sprache), *Donizetti's* Lucia (italienisch), Liebestrank, und Regimentstochter, *Rossini's* Barbier (je einmal). — Das ist ein Repertoir, gegen welches im Ganzen erhebliche Einwendungen sich eben nicht machen lassen, wenn auch in der Zusammenstellung oder in der Ausführung u. s. w. vielleicht sich Mangel an klarer Erkenntniss oder consequenter Durchführung eines ächt künstlerischen Princips möchte nachweisen lassen. Auch zwei Novitäten in einem Vierteljahre dürften einen Schein des Rubmes haben, wenn man davon absieht, dass die eine eben nur eine ganz kleine Operette ist — wenn man vergessen könnte, dass *Reissiger's* Schiffbruch der Medusa eigentlich schon im Februar hätte gegeben werden können und sollen, und dass mit Einschluss dieser die verflossenen neun Monate des Jahres uns eben nur zwei neue Opern gebracht haben, auch für die drei folgenden Monate durchaus keine erfreuliche Aussicht auf regere Thätigkeit sich bietet; man müsste denn die neuerdings dem Vernehmen nach projectirte Inscenirung zweier von Rechtswegen seit Jahren bei Seite gelegter Opern — man spricht von Zampa und dem fliegenden Holländer — als einen Ersatz für den Mangel an Novitäten anzusehen gutmüthig genug sein.

Digitized by Google

Die täglich wiederholte Klage: es gebe jetzt keine neuen, tüchtigen, durchgreifenden, allen Anforderungen entsprechenden Opern in Deutschland, mag im Allgemeinen nicht gänzlich unbegründet sein. Nichtsdestoweniger hat eine sehr ausreichend dotirte Hofbühne ohne Zweifel die Verpflichtung gegen die Kunst und die Künstler, wie gegen das Publicum, eine grössere Regsamkeit in Betreff der Vorführung von Novitäten zu entwickeln. Geniale Meisterwerke freilich erscheinen jetzt nicht — erscheinen nirgend auf diesem Gebiete. Dessenungeachtet gibt es eine grosse Zahl verdienstlicher, ansprechender Arbeiten auf dem Felde der Oper, denen gegenüber die Pflicht der Aufführung, und der möglichst baldigen Aufführung, nur von einer Bühnenleitung würde abgeleugnet werden können, welche das: *Sic volo, sic jubeo!* einer päpstlichen Unfehlbarkeit — das *Tel est notre plaisir* eines übermüthigen Kunstdespotismus sich zur unwandelbaren Richtschnur erkoren.

Freilich, die Direction unserer Bühne mag sich vielleicht gegen den Vorwurf eines Mangels an Regsamkeit und Rührigkeit hinter die betrübende Wahrheit verschanzen wollen, dass ihr das erfolgreiche Cultiviren des Feldes der in der Gegenwart vorzugsweise beliebten Conversationsoper unmöglich sei, so lange es, wie bisher, sowohl an einem ausreichenden Spieltenor, wie an einer tüchtigen Soubrette fehle. Sie kann sich damit entschuldigen, dass sie seit mehreren Jahren schon mannichfache (und meistentheils sehr unglückliche) Versuche zur Ausfüllung dieser sehr empfindlichen Lücken gemacht habe, ohne doch zu einem genügenden Resultate gelangt zu sein. Allein diese Entschuldigung hätte auch mehr den Schein als die Wahrheit für sich. Denn lässt immerhin das Factum keineswegs sich in Abrede stellen, gestehen wir selbst auch noch zu, dass in ganz Deutschland ein sehr fühlbarer Mangel an wirklich guten Spieltenoren herrscht, so mag doch auch nicht übersehen werden, dass Gelegenheiten zu Acquisition einer brauchbaren Soubrette z. B. sich mehrere boten, die indess — es bleibt dahingestellt, aus welchen Gründen — nicht benutzt wurden, und dass es einer Bühne, wie der unserigen, die gar bedeutende Gagen zahlen kann (und auch an meist unbrauchbare oder wenigstens jetzt nicht mehr verwendbare Mitglieder dergleichen zahlt), bei ernstem Willen, richtigem Tacte und klar erkennbarem, consequent verfolgtem Zielpuncte nicht unmöglich sein kann, einen billigen Anforderungen mindestens entsprechenden, bildsamen Spieltenor aufzutreiben und zu gewinnen. Die blosen Gastspiele auf Hörensagen oder einseitige Empfehlungen hin führen freilich so wenig, als ein in solchen Fällen jedenfalls übel angebrachtes Sparen von einigen hundert Thalern vielleicht, zu einem genügenden Resultate. Denn Gastspiele der eben angedeuteten Art verschlingen, mögen sie auch mittelmässig honorirt werden, viel Geld — der dadurch hervorgerufenen Zerrissenheit des Repertoirs und daraus hervorgehenden künstlerischen Nachtheile für das Institut ganz zu geschweigen — und es kommt auch wohl vor, dass man dem Gaste eine Anzahl von Rollen bezahlen muss, die er gar nicht gesungen hat, weil er trotz seiner auf irgend welche Empfehlung hin erfolgten Berufung gleich in der ersten Partie so gründlich missfällt, dass man ein ferneres Auftreten nicht für rathsam erachten kann. Auch begegnet dabei gelegentlich vielleicht, dass eine begonnene Probe aufgehoben werden muss, weil man keinen Unterschied zwischen den Gästen machen und billige Forderungen aus übelverstandener Kargheit nicht bewilligen mag — ja, dass Opern, in welchen ein Gast Befriedigendes leisten könnte und würde und die ihm vielleicht selbst als Gastspiele zugesagt sind, nach wochenlangem Harren nicht zur Aufführung kommen, weil ein oder das andere Mitglied darin aufzutreten nicht Lust hat, Remplaçants nicht vorhanden, oder die Chöre nicht sicher einstudirt sind, worüber man sich bei einem durch wahrhaft erbärmliche Salarirung fortwährend wechselnden Chorpersonale nicht wundern darf u. s. w.

Doch wir verlieren uns da in allgemeine Betrachtungen (oder Jeremiaden), die, wie die Sachen einmal stehen, schwerlich etwas bessern werden. Darum nichts weiter davon! Ehe wir uns indess zu den Novitäten und den Gastspielen des abgelaufenen Quartals wenden, gestatte man uns einige aphoristische Bemerkungen über ein Paar Aufführungen der älteren Opern, die wir nicht ganz onterdrücken dürfen.

Zuvörderst eine freudig ausgesprochene Anerkennung. *Mosart's* Zauberflöte war, wie wir früher berichteten, am 28. Mai neu einstudirt in Scene gegangen, aber in einer Besetzung und Ausführung, die wir damals als eine unwürdige zu bezeichnen gerechten Anlass hatten. Wir erkennen gern und dankbar an, dass diese Oper mit theilweise anderweiter Besetzung (Tamino, Herr *Tichatschek*; Königin der Nacht, Frau *Kriete*; Papagena, Frau *Schumann* u. s. w.) in fleissig-sorgsamerer Behandlung neuerdings in einer Weise hergestellt worden, die, wenn gleich noch der Vervollkommnung fähig, doch billigen Anforderungen wohl genügt — und Billigkeit ist gerade bei dieser Oper unerlässlich. — Leider wird nun aber diese Freude sogleich wieder gewaltig getrübt, wenn wir einen Blick auf den Theaterabend des 19. Juli werfen, wo sich Etwas ereignete, für dessen Bezeichnung man um einen passenden Namen wirklich verlegen sein könnte. Lassen wir das Factum sprechen.

Marschner's Templer und Jüdin war nach mehrmonatlicher Ruhe zur Aufführung angesetzt, und die Partie der Rebecca der Frau *Kriete-Wüst* übertragen, welche, beiläufig bemerkt, dieselbe äusserst gelungen durchführte. Das wurde vom Publicum, einem zahlreich versammelten, lebhaft und dankbar anerkannt, was um so mehr bedeuten will, wenn man erwägt, dass es keine kleine Aufgabe ist, nach der *Schröder-Devrient* hier in dieser Rolle einen Success zu erringen, und die Künstlerin hat dadurch auf's Neue bewiesen, wie in jeder Rücksicht wohl verwendbar sie für unsere Bühne (und für jede andere) ist und wie sie eine seit einiger Zeit merkliche Zurücksetzung Seitens der Direction, um irgend eines jetzt noch scheinbar helle leuchtenden, mindestens blinkenden Sternes willen, keineswegs verdient. Ihre frühere Partie in dieser Oper, die Lady Rovena, hatte man einer sehr linkischen und selbst zu Zofenpartieen unbrauchbaren Schauspielerin, Fräul. *Müller*, zugetheilt, und da das Gerücht verbreitet war, die junge Dame treibe schon seit längerer Zeit Gesangstudien, so bereitete man sich

Digitized by Google

mit einiger Resignation auf einen ersten theatralischen Versuch auf dem Gebiete der Oper vor. Die unausweichlichen Leiden eines solchen hatte nun zwar die Regie aus Mitleid und Barmherzigkeit dem ohnedies nur zu oft auf mancherlei Weise hinreichend gequälten Publicum gespart, dafür aber ward dasselbe um einen Theil der Oper verkürzt, und *Marschner* mag sich, bei wem er es für gerathen hält, bedanken, dass man ihm das letzte Drittel seines ersten Finale (ausser dem grossen Terzett des ersten Actes, das hier stets wegbleibt) von den Worten an: „Nimm diesen Händedruck von mir," — ferner den grossen Schlusssatz der Introduction des zweiten Acts: Habt Dank, ihr Waldgesellen!" — und sogar das Trio der grossen Romanze: „Ach, lange war das Vaterland" u. s. w. ohne Weiteres ganz naiv gestrichen hatte. Es ist wahr, dies scheint das erste und einzige Mal zu sein, wo man die bezeichnete Darstellerin ihren Fähigkeiten ganz angemessen — d. h. als Statistin — beschäftigt hatte (denn die Paar Worte Dialog nach der Introduction des ersten Actes wollen nichts sagen). Aber man möchte wahrhaftig je länger je mehr auf den Gedanken gerathen, dem Dresdner Theaterpublicum sei auch Alles zu bieten, wenn man sieht, welches Gebahren auch mit den tüchtigsten und — beliebtesten Werken es sich gefallen lässt; auch können wir unsere Verwunderung nicht unterdrücken, dass in diesem Falle nicht der Capellmeister *(Reissiger)* energisch und entschieden gegen solchen Unglimpf protestirend aufgetreten. Musste denn gerade der Templer gegeben werden? — Einer reisenden Truppe mag dergleichen nachgesehen werden: uns gemahnt es als den ernstlich gemeinten Vorschlag eines hochberühmten Dramaturgen, die Partie des Huon im Oberon *sprechen* und in den Ensembles durch einen Choristen mit den Noten in der Hand absingen zu lassen. Und als dieser Vorschlag gemacht wurde, war doch wenigstens, wie man so zu sagen pflegt, Holland in grossen Nöthen. Aber in vorliegendem Falle! — Wäre solche Profanation in Ihrem Leipziger Theater vorgekommen, Publicum und Kritik würde wie Ein Mann dagegen sich erboben haben. Hier aber hat das Publicum, das sich bekanntlich sehr viel weiss mit seinem vorgeblichen Kunstsinne, wie die Kritik die Sache gleich einer ganz unwichtigen (ist sie das wirklich an sich, und in ihren etwaigen Consequenzen?) gefällig ignorirt. Ileisst das Achtung vor deutscher Kunst?—

(Fortsetzung folgt.)

Leipzig, 1846. Fünftes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 5. November. — Ouverture zu Euryanthe von *C. M. v. Weber*. — Arie des Lysiart aus derselben Oper, gesungen von Herrn *Behr*. — Finale des zweiten Actes aus derselben Oper, die Solopartieen gesungen von Fräul. *Schloss*, den Herren *Schneider*, *Meyer* und *Behr*. — Symphonie von *Robert Schumann* (neu, Manuscript).

Die schwächste Seite an *Carl M. v. Weber* ist die thematische Arbeit. Er scheint sich ihres Reizes und ihrer Bedeutung für Wirkung und Auffassung eines Tonstückes gar nicht bewusst gewesen zu sein. Wie *Mozart*, *Beethoven* und so viele deutsche Meister einen und denselben Gedanken in vielen Perioden immer herrlicher verändert und zugleich als Modification desselben Hauptgefühls erscheinen lassen, hat *Weber* nicht verstanden oder nicht thun wollen. In der Ouverture zur Euryanthe reiht er Gedanken an Gedanken, zum Theil aus der Oper genommen, zum Theil neu dazu erfunden, und das Einzige, was sie zur Form verbindet, ist die conventionelle Wiederbolung einiger, ganz in derselben Gestalt. Die erste Folge davon ist Mangel technischer Einheit für den ordnungverlangenden und die einzelnen Erscheinungen zu *einem* Ganzen verbinden wollenden Verstand; die zweite, dass zu viele und zu verschiedene Gefühlsregungen in das Gemüth des Hörers dringen, und die Versetzung in *ein* vorherrschendes Gefühl nicht stattfinden kann. Diese äussere und innere Zerrissenheit der Form im Ganzen zeigt sich aber noch unangenehmer in manchen einzelnen Perioden, namentlich in der zweiten, die er mit zu vielen kleinen, verschiedenen Sätzchen überladet und, wie in Verlegenheit über den rechten Weg, regellos hin- und herführt. Ferner widerstehen uns in dieser Ouverture einige Gedanken als unschön für's Ohr und Gefühl, wie z. B. eben die zweite Periode, und die auf das Andante folgende. Nicht ohne Widerstreben haben wir diese Herzensergiessungen aufs Papier gebracht, denn vielen, vielleicht allen Lesern werden sie wie Blasphemie erscheinen. Die Ouverture gehört, wie in Leipzig, so wohl überall unter die beliebtesten Tonstücke, und wird mit dem rauschendsten Beifalle jedesmal aufgenommen. Sie hat freilich auch, wie sich das bei einem solchen Meister von selbst versteht, grosse Vorzüge, Feuer, Pracht, Glanz, und wieder grosse Anmuth einzelner Gedanken in Zeichnung und Instrumentation, entschiedene, unverkennbare Wahrheit des Ausdrucks, und hier in Leipzig das Glück einer wunderbar vollendeten, glübendprächtigen und begeisterten Ausführung durch das Orchester. Sollte der durch diese Eigenschaften und Umstände erregte Enthusiasmus der Seele das kritische Auge des Publicums blenden, dass es obige Mängel übersähe? Oder wären diese Mängel wirklich gar nicht vorhanden, und irgend ein böser Geist spiegelte sie unserer Einbildungskraft nur vor? Möglich, dass es so ist. Doch kann ein ausgesprochener Irrthum nicht so viel schaden, als ewige Kunstheuchelei. Wir haben keinen Grund, etwas Anderes zu sagen, als was wir für wahr halten, denn den Todten schadet keine Kritik mehr, aber sehr schaden kann eine Kritik über die Todten den Lebenden, insofern sie auf die Strebungen der Zeit einzuwirken geeignet ist.— Vieles von dem Gesagten müssten wir auch auf die Oper Euryanthe anwenden, vor Allem den zu zerstückelten, zerrissenen, in zu viele, kleine, heterogene Sätzchen zerfallenden Styl. *Weber* hat die Maximen, nach denen er seine herrlichen Lieder geschrieben, Alles bis auf's Wort scharf declamatorisch zu schildern, auch herüber in die Oper gezogen, und das scheint uns ein grosser Fehler. Die kleine Form wird dadurch voll und mannichfaltig, die grosse übermannichfaltig und zerrissen. In dem Masse wie ein Körper grösser wird, müssen auch die Glieder anwachsen, oder es entsteht ein Missverhältniss zwischen dem Ganzen und seinen Theilen. Kurz, *Weber* scheint uns in manchen seiner Formen sehr viel einzelne, herrliche Züge zu geben, aber kein Totalbild. Dies ist ein

Digitized by Google

Abweg in der Tonkunst. Und wenn wir die Kunstjünger davor bewahren könnten durch unsere Bemerkungen, so wollen wir gern den Hass Derjenigen tragen, die eine mit ihren Ansichten streitende Meinung als ein todeswürdiges Verbrechen betrachten.

Es ist ein grosses Unglück, ein Kritiker zu sein oder es sich einzubilden. Selten geniesst er eine reine Kunstfreude. So hatten wir auch heute bei der Ouverture zum Tell unsere schwere Noth, während das Publicum in enthusiastischem Glück schwelgte und durch Dacaporufen es sich sogar verdoppeln konnte. Wäre *Rossini*, dieses prachtvolle italienische Tongenie, eine Verbindung eingegangen mit der dramatischen Wahrheit, er hätte nicht blos körperlich schöne, sondern auch geistig reizende Kinder gezeugt. Die Ouverture zum Tell zeigt in ärgerlichster Weise, welch ein armseliges Ding das Genie ist, wenn ihm der Verstand fehlt. Adagio? Gedrückte Lage und Klage des armen, von den fremden Vögten tyrannisirten Schweizervolkes. Gut. Allegro? Sturm, über die Berge, durch die Thäler hinbrausend, die Seen aufwühlend, zugleich als drohendes Symbol des Schweizer Ingrimms, wenn er einmal ausbrechen wird — ein politisch bedeutungsvolles Stück. Andante? Herrlich, ächter Schweizerton; idyllische Ruhe, reine, heitere Bergluft. Da kommt mit einem Male, eher des Himmels Einfall hätte man erwartet, zwar noch schüchtern auftretend, aber doch eintretend, der vermaledeite türkische Schlingel, der Triangel, und wir sind vernichtet. *Rossini* weiss also nichts von Ideenassociation! weiss nicht, dass eine Idee ihre Geschwister weckt? dass mit gewissen Klängen, gewissen Instrumenten, gewisse Bilder verknüpft sind; dass der Triangel namentlich türkisch redet?! Und nun gar das Allegro! Was soll das bedeuten? Siegesjubel und Siegesglück? In dieser Form? Es ist möglich, dass die befreieten Schweizerbauern so toll gejubelt und getanzt haben, wie dieses Allegro schildert, aber es ist nicht möglich, dass die Galopade unsere Einbildungskraft dahin versetze. Diese Galopade gehört dem frivolen 19. Jahrhundert an. So tanzt der heutige französische Pöbel in unserer Phantasie, wenn er sich am Julifeste betrunken hat, nicht aber die biederen, schweizer Altvordern vor Jahrhunderten. Diese Galopade ist eine plötzliche, unerwartete polizeiliche Ausweisung aus der Schweiz, um so widerwärtiger und unsere ganze Galle erregend, da wir uns in dem eben freigewordenen Lande gerade recht wohl befinden wollten. Und dann diese Ungleichheit der Gedanken! Das Galopadenthema, wenn es an einem anderen und rechten Orte stände, müsste man götterkräftig nennen. Unmittelbar darauf aber erscheint eine total gemeine, nichtswürdige, nur betrunkenen Spektakel machende Periode. Und welche ungeheure Achtung hat *Rossini* vor der grossen Trommel, dem Becken und Triangel, diesem liederlichen Gelichter! Käme es auf ihn an, mit Kutsche und Pferden müssten sie zu den Concerten abgeholt werden.

Ueber die neue Symphonie von *Robert Schumann* reden wir heute nicht. Die Kunst, ein so bedeutendes Kunstphänomen nach einmaligem Vorüberfluge richtig beurtheilen zu können, wenn sie irgend ein Sterblicher besitzt, uns ist sie nicht verliehen. Dazu gehört mehrmaliges Hören und Studium der Partitur. Wir haben zu Beidem baldige Hoffnung, und dann wollen wir das Ergebniss nach unserer individuellen Ueberzeugung redlich aussprechen.

Wir haben in unseren bisherigen Berichten der Direction und der Ausführung des Orchesters kaum Erwähnung gethan. Wem von den Lesern dieser Zeitung wäre die Vortrefflichkeit beider unbekannt? Ob aber einmal diesem oder jenem Instrumente ein Ton versagt, oder bei fremd herzutretenden Kräften eine leise Schwankung entstanden, solche hier äusserst selten vorkommende, und von keinem irdischen Orchester durchaus fern zu haltende Erscheinungen zu erwähnen, halten wir für durchaus unnütz und darum unnöthig.

Die Sänger hatten guten Willen, aber kein Feld, ihn zu zeigen. Man verlange nicht, dass sie glänzen sollen mit abgerissenen Sätzchen, durch Orchestermassen hindurch, die Stimme geopfert der Situation, dem dramatischen Ausdrucke. Der arme Concertsaal! Wie lange wird er noch betteln müssen um Brosamen von der Bühne! Wann wird man Vocalstücke schreiben, deren ganze Wirkung in seinem Rahme möglich ist! — Herr *Behr* ist ein ausserordentliches Beispiel, wie frisch, jugendlich, schön und kraftvoll sich eine Stimme bis in's höchste Alter erhalten kann. Dem fast ununterbrochen zitternden Vortrage nach zu urtheilen, mag der Sänger gegenwärtig etwa siebenzig Jahre zählen. Ausserdem könnte man ihn für einen jungen, kräftigen Mann halten. Wie mag diese Stimme gewirkt haben, als sie noch nicht zu vibriren gezwungen war!

Recension.

Monologe am Clavier, von Dr. *A. J. Becher*.
(Beschluss.)

Der Componist hat ferner die ganze, mit folgendem Motto:

„Gesätes und Verwehtes.
Geträumtes und Entkeimtes.
Erstrebtes und Erlebtes."

versehene Sammlung durch eine, zugleich als Vorrede dienende „*Zueignung*" eingeleitet, und ausserdem jedem einzelnen Satze eine Art *Commentar* in dreizeiligen Versen beigefügt, worüber noch einige Bemerkungen folgen mögen. — „*Que me veux-tu, Sonate?*" — Diesen bekannten Ausspruch *Grétry's*, *Fondenelle's* — unwillkürlich fühlt man sich veranlasst, ihn auch auf diese neue Art „*Noten zum Text*" — (eigentlich: *Text zu den Noten*) — anzuwenden — — „*Que me veux-tu, Programme?*" — so darf man bei dieser modernen Interpretationsmethode mit Recht fragen und hinzufügen, dass es fast scheint, als ob jener *Geist der Absichtlichkeit*, der in neuerer Zeit bei der *Dichtkunst* hervorgetreten ist und aller glücklichen *Unbefangenheit der Production*, jener bei aller künstlerischen Conception so wesentlichen *Naivetät* ein Ende zu machen droht, nachgerade auch der *Musik* sich bemächtigt habe; und dass, wie wir gegenwärtig bereits eine „*Tendenzpoesie*" besitzen, wir ehestens auch *Tendenzmusik* haben werden. —

Digitized by Google

Mozart, Haydn, Beethoven, Weber, Schubert u. A. haben doch gewiss reich und tief, zart und schön, gross und gewaltig empfunden; doch, während jene Meister still und anspruchslos ihren Empfindungen Ausdruck verliehen, sie in Tönen niederlegten; während sie ruhig, *ohne viel Gepränge* den Heimsuchungen des Genius sich dahingaben und mit einer Art ehrfurchtsvoller Scheu und Pietät sich von seinem mächtigen Hauche durchdringen und erschüttern liessen, lieben wir es jetzt, mit grosser Selbstgefälligkeit unser Inneres wie eine Waare preiszugeben; mögen wir gern ohne Ausnahme und Auswahl *alle*, auch die *unbedeutenden* Vorgänge desselben, die leisesten Schwingungen auf der Harfe unseres Gemüths mit lyrischer Ostentation der Menge als eine ganz besondere Rarität, als directe Eingebungen von Oben oder geniale Seelenblitze darlegen, und uns dabei als quasi lyrisch Monopolisirte und in der Art geriren, als ob wir uns vor den subtilsten, auserlesensten und überschwänglichsten Empfindungen gar nicht zu lassen wüssten! — —

„*Que me veux-tu, Programme?*“ — Diese Frage drängt sich wiederholt auf, wenn man erwägt, dass durch Hinzufügung eines Programm's der reinen Instrumentalmusik zunächst die sonst wohl begründete Berechtigung entgeht, als eine *selbständige*, *unabhängige Kunstgattung* zu gelten; dass sie dadurch ferner den, ihrem innersten Wesen nach, ihr vor allen andern Künsten eigenen und auch stets ihr zugestandenen Vorzug: — für sich allein das dem *Worte* Unnahbare*) das „*Unsägliche*“ — d. h. das *Geistigste*, *Tiefste*, *Innigste* der das Menschenherz bewegenden Empfindungen lediglich durch die ihr zu Gebote stehende Zaubergewalt des Tones[b]) auszudrücken — einbüsst.

Ferner ist es, bei der Mehrdeutigkeit aller reinen, d. h. *ohne* irgend welche *textliche Beimischung* auftretenden Instrumentalmusik, überhaupt um jegliches Programm immer eine eigene Sache, in sofern als erstlich jene Mehrdeutigkeit ja gerade destomehr Statt finden wird, je tiefer und reicher die Natur des Compoisten, und je vollständiger sie in seinem Werke sich ausspricht; und in sofern, als ein Programm auch der individuellen Auffassung oder Auslegung des Hörenden, der auf keine Weise gezwungen werden kann, gerade immer *das* oder Alles *so*, *wie* oder *was* sich der Componist gedacht, in dessen Musik zu finden, auf gewisse Weise Gewalt anthut, indem es ihm tyrannisch gewisse Vorstellungen, Empfindungen und Ideenassociationen aufdringt, auf die es vielleicht durch das betreffende Tonstück allein nicht gekommen wäre.

Auf der anderen Seite deutet die Beifügung solcher Wort-Commentare auf ein Misstrauen in das Vermögen der Tonsprache, auf Zweifel an der Kraft des musikalischen Gedankens oder an dessen hinreichender Fähigkeit, für sich schon den betreffenden Gegenstand oder Zustand mit jeden Missverstand ausschliessender Bestimmtheit darzustellen und zum seelischen oder geistigen Bewusstsein zu bringen. —

Man geräth sonach auf die Vermuthung, dass die den Monologen beigefügten Verse am Ende wohl nur als eine angenehme Zugabe, mehr als schmückende, denn als wesentlich nothwendige Zierrath, gleichsam als *poetische* Schminkpflästerchen zu betrachten sind, die die *musikalische* Schönheit der Monologe noch mehr hervorzuheben bestimmt sind, und nicht mehr bedeuten oder bewerkstelligen sollen; da es nicht wohl denkbar, dass Hr. *Becher* im Ernst geglaubt haben sollte, durch solche *wörtliche* Angabe des Inhalts und Specification seiner Intentionen die Zuhörer dahin zu bringen, genau dasselbe aus diesen „*Monologen*“ heraus zu *hören*, zu fühlen oder zu schauen, was er, der Componist, vermeint hineingelegt zu haben. —

Die Tonkunst vermag wohl die *allgemeinen*, *einfachen*, *ewigen* Grundempfindungen, Gemüthsstimmungen, Leidenschaften u. s. w., als z. B. Freude, Trauer, Zärtlichkeit, Hass, Schwermuth u. s. w. in ihr Element zu übertragen und Allen gleich erkennbar vorzuführen; aber sie wird immer darauf verzichten müssen, gewisse *künstlichere*, *aparte* Seelenzustände einer isolirten Persönlichkeit, — deren *lyrische* oder *ideelle* Ergüsse und Momente, die — wie z. B. die schlüsslich mitgetheilten Strophen — die Ergebnisse eines eigenthümlichen Lebensganges und durch die daraus gewonnenen, ganz speciellen und von der wieder ganz subjectiven Auffassungsweise dieser Persönlichkeit abhängigen inneren Eindrücke und Erfahrungen bedingt sind, — zu vollkommener, allgemein deutlicher Anschauung und Erkenntniss zu bringen, wie der Verf. der „Monologe“ die Prätension gehabt zu haben scheint.

Ebenso kann die Musik wohl Charaktere, Leidenschaften, Stimmungen u. s. w. — dafern sie in *dramatischem Gewande* — *von einer Persönlichkeit getragen* — erscheinen — individualisiren; ist dies jedoch nicht im Stande bei gewissen, ganz von zufälligen äusseren Einwirkungen bedingten, in der unendlich reichen Scala menschlicher Emotionen irgend eine Stufe einnehmenden *particularen* Empfindungen, bei so individuellen und dabei noch so complicirten Gemüthslagen, wie der Verf. in seinen Eingangsversen angedeutet hat, die wir zu näherer Veranschaulichung, so wie zu richtigem Verständniss obiger Bemerkungen, hier wörtlich folgen lassen: —

Nr. I (1835).

Ein Engel, der am Busen mir geleget,
Entschwebte früh zu licht'rer Sphären Segen,
Ich blieb allein zurück auf nächt'gen Wegen.

Nr. II (1836).

Erinn'rung weiss vergang'nes Leid zu mildern,
Und will der Schmerz die Gegenwart verwildern,
Sie saugt den Stachel aus der Zukunft Bildern.

Nr. III (1844).

Wie mich des Lebens Funkenstrom umsprühte,
Stets wahrt' ich treu die heilig zarte Blüte
Der Ehrfurcht vor dem weiblichen Gemüthe.

Nr. IV (im März 1845).

Ich fühl's wie neuen Frühling in mir spriessen,
Doch mag ich kaum den holden Wonnegrüssen
Den lang entwöhnten Busen zu erschliessen.

*) Man erinnere sich der Maximen:
a) „*Spricht* die Seele, so spricht — ach! — schon die *Seele* nicht mehr!“ (*Schiller.*)
b) Wo das *Wort* aufhört, fängt der *Ton* an.

Digitized by Google

Nr. V (im April 1845).

Ihr hehres Bild sie Leitstern vor mir steht,
Und wie es in und ob mir wühlt und weht,
Mein ganzes Leben ist ein Dankgebet.

Nr. VI (im Juni 1845).

Sei stolz, mein Herz, die Herrlichste zu lieben,
Und mag, was wolle, deinen Himmel trüben,
Verkenne dieht, was dir zu Glück geblieben.

C. R.

Feuilleton.

Constantinopel. In *Verdi's* Nabucen wurden hier die *Cominotti* und Bariton *Aevignone* am Meisteo applaudirt, zum Theil auch das Ehepaar *Marchesini* in der Rolle des Zaccaria und der Fenena. In *Paeini's* Saffo sang benannte *Cominotti*, die *Clori-Morandi* (eine Wienerin), Tenor *Lensoni* und Herr *Aeignone*, ebenfalls mit gutem Erfolg.

Odessa. Maestro *Graffigna* wurde auf andere drei Jahre als Musikdirector der hiesigen italienischen Oper engagirt.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Neue Musikalien

im Verlage von **C. F. Peters**, Bureau de Musique in Leipzig, durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

	Thlr.	Ngr.
André, J. B., et **R. E. Rockmühl,** 3me Duo brill. pour Piano et Violoncelle. Op. 39	1	10
Bach, J. S., Compositionen für die Orgel. Kritisch-correcte Ausgabe von F. K. Griepenkerl und F. Roitzsch. Fünfer Band, enthaltend: 86 neue Choralvorspiele und vier Sätze Choral-Variationen über:	3	15
Nr. 1. Christ, der du bist der helle Tag	—	12
„ 2. O Gott, du frommer Gott	—	12
„ 3. Sei gegrüsset Jesu gütig	—	22
„ 4. Vom Himmel hoch da komm ich her	—	15
— — Compositions pour le Pianoforte sans et avec accompagn. Oeuv. complettes. Liv. 12, contenu: Concert en Ut majeur pour 2 Clavecins avec 2 Violons, Viola et Basse. Première édition, soigneusement revue, métronomisée, enrichie de notes sur l'exécution et accompagnée d'une préface par F. K. Griepenkerl. — Partition	3	15
Partie	1	20
2 Clavecins seuls	2	—
2 Violons, Viola et Basse seuls	1	15
— — Compositionen für die Orgel, eingerichtet für das Pianoforte zu 4 Händen von F. X. Gleichauf. Heft III. enthalt: Präludium und Fuga F moll. Präludium und Fuga G moll. Präludium und Fuga C dur. Heft IV enthält: Präludium und Fuga A moll. Präludium und Fuga E moll. Präludium und Fuga H moll.	1	10
Becker, J., Vier Lieder für Mezzo-Sopran oder Bariton, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 37.	1	20
Nr. 1. Ich denke an ihn		
„ 2. Das Lied von der Liebsten.		
„ 3. Ständchen	—	20
„ 4. Lust der Stormnacht		
Danelin, Ch., Collection de Duos faciles, concertans et progressifs pour 2 Violons, 2me Série. Op. 32. — 3 Duos Livr. I	1	—
„ 33. — 3 Duos „ II	1	—
„ 34. — 3 Duos „ III	1	—
„ 35. — 3 Duos „ IV	1	—
— — Deux Duos concertans pour 2 Violons. Op. 19. 20.	1	10
— — Souvenir de Beethoven et de Weber. — Fantaisie pour Piano et Violon	—	25
Janua, L., 6 Duos pour Violon et Viola. Op. 70. Nr. 4. 5. 6 à —	—	25
— — 3 Rondeaux en manière facile pour Violon et Piano sur des motifs de l'Opéra Jessonda de Louis Spohr. Op. 74. Nr. 4. 5. 6 à —	—	20
Kalliwoda, 11me Ouverture à gr. Orchestre. Op. 145.	2	—
— La même arrang. pour Piano à 4 mains	—	25
Kummer, C., 27 Pièces de Musique très-faciles et progressives pour 2 Flûtes. Op. 114	1	10
Lacombe, L., Grande Fantaisie de Concert sur Beatrice di Tenda de Bellini pour Piano. Op. 20	1	—
Mozart, W. A., Concert en Ré mineur (D moll) pour le Piano avec accomp. d'Orchestre. Partie de Piano contenant l'accomp. d'Orchestre arrang. par G. Nottebohm.	1	10

Mit Eigenthumsrecht ist so eben in unserem Verlage erschienen:

Charles Mayer (von St. Petersburg), Grosse Fantasie für Piano über Thema's aus der Stommen von Portici. Op. 88. 1½ Thlr.

Der Name Mayer nimmt den ersten Rang als Pianofortevirtuos und Compnnist ein. Es darf daher hier kein gewöhnliches Werk erwartet werden.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

F. A. Gressler's Fata morgana.

National - Favoriten der 6 europäischen Hauptnationen,

enthaltend 6 Originalweisen, in frei variirter Manier die characteristischen Musikformen einer jeden Nation darstellend mit ungedenteter Applicatur für Pianoforte. Op. 17. Folio, in sehr elegantem Umschlag geheftet. 1 Thlr. oder 1 Fl. 48 Kr.

Wie die Deutschen die Franzosen, Spanier, Italiener, Briten, und Russen sich durch ihre Sprache unterscheiden, so verschieden und characteristisch bezeichnet sind ihre Melodieen und Klänge, so treffend drücken sie die Empfindungsweise und die Eigenthümlichkeit ihrer Nation aus. Hiervon enthalten obige Favoriten interessante Proben in circa 60 Nationalmelodieen, von denen wir als die bekanntesten nur anführen wollen: die französische Gavotte, Bourrée, Passepied, Tambourin; den spanischen Fandango, Bolero, die Espagnola, Boskinck; die italienischen Forlane, Tarantella, Barcarole; die britischen Volksweisen, Reveilles, Ecossaisen, Anglaisen, Gigues; die deutschen Volksweisen, Allemanden, Ländler, Zwcitritte, Kärnthner, Tyroler, Hanschisch, die Polka, den Hopser und Galopp; die russische Volkshymne, Masurka, Kosaken-, Baschkiren-Tänze und Polonaisen. — Dieses Heft hat für Freunde der Character- und Nationalmusik einen wahrhaft bleibenden Werth.

Im Verlage des Unterzeichneten erscheint:

Der Schöffe von Paris.

Komische Oper in 2 Akten.

Musik* von *H. Dorn.

Vollständiger Klavier-Auszug vom Componisten und in einzelnen Nummern zu 7½, 10, 12½ und 15, 20 und 25 Ngr.

Jede Musik- und Buchhandlung nimmt Bestellungen hierauf an.

Cöln, October 1846. ***M. Schloss.***

Digitized by Google

Ein musikalisches Buch als Weihnachtsgeschenk.

Für Musikfreunde existirt kein Werk, welches einen so grossen Reichthum unterhaltender und wichtiger Aufsätze enthielte, als das folgende:

Grosses Instrumental- und Vocal-Concert.
Eine musikalische Anthologie von E. Ortlepp. 16 Theile grosses Taschenformat, mit Titelkupfer, elegant broschirt nur 2½ Thlr. oder 4 Fl. rhein. (also das Bändchen von 150 Seiten nur ¼ Thlr. oder 15 Kr. rhein.)

Inhalt des ersten Theiles.

Interessante Notizen über Mozart. — Sprachreinigung. — Anekdoten. — Concert-Ankündigung. — Gedanken über Opern-texte. — Miscellen und Bemerkungen. — Schreiben Mozart's an van Beethoven. — Musikalische Verkehrtheit. — Musikaliarbe Curiosität von Wendt. — Anekdoten. — Kreisleriana von Huffmann. — Bruchstücke aus Beethoven's Leben, die Wunder der Tonkunst, von Waekenroder. — Riesenbassgeigen. — Anekdoten. — Brief des Baron Walborn, von Huffmann.

Inhalt des vierten Theiles.

Carl Maria von Weber, von L. Rellstab. — Anekdoten. — Einige Briefe von C. M. v. Weber. — Miscelle. — Die Virtuosin von E. Ortlepp. — Mendelssohn Bartholdy. — Anekdoten. — Musik von J. P. Fr. Richter. — Noch etwas über Mozart's Requiem. — Adelaide von E. Ortlepp. — Naumann's Kindheit. — Joh. Kreisler's Lehrbrief von Huffmann. — Huffmann. — J. J. Frohberger. — Wie man sonst componirte. — Ritter Gluck von Huffmann. — Leben Joseph Berglinger's von Waekenroder. — Erstes Hauptstück über das Alter der Musik. — Beethoven's Todtenlier von Zedlitz.

Inhalt des fünften Theiles.

Aus dem Leben der Sängerin Mara, von Rochlitz. — Anekdoten. — Ueber die genaue Orgel in Freiberg von Mundt. — Wirkung der Musik auf Kranke. — Drei Blätter aus dem Tagebuche eines Reisenden von L. Rellstab. — Spontini. — Ueber Gluck's Iphigenia. — Wirkungen der Musik. — Berglinger's Leben von Waekenroder. — Noch etwas über Mozart's Requiem. — Etwas über Gluck. — Der Musikfeind von Huffmann. — Anekdoten. — Biographie von Amber. — Die Flöte. Kunstreise - Pass von Saphir.

Verlag von **F. H. Köhler** in Stuttgart.

Bei **Wilhelm Paul** in Dresden ist so eben erschienen

Théodore Kullak

Op. 36. *Chant d'Ossian.* Morceau fantastique p. le Piano. 23 Ngr.
„ 37. *Perles d'ecume.* Fantaisie - Etude pour le Piano. 25 Ngr.
„ 38. *Libella.* Thème original et Etude pour le Piano. 20 Ngr.

Im Verlage der k. k. Hof- und privil. Kunst- und Musikalienhandlung:

Tobias Haslinger's Witwe & Sohn in Wien,

(Anfangs des Kohlenmarktes Nr. 231, Hauptansicht auf dem Graben),

sind neu erschienen,

so wie auch in allen Musikalienhandlungen des In- und Auslandes gegen Conventions-Münze zu haben:

Beethoven, L. v., Zweite grosse Symphonie (D dur) für das ganze Orchester. In Stimmen. Neue Prachtausgabe. 6 Fl.

Evers, Carl, Chansons d'amour pour le Pfte. Oeuvre 15. Nr. 15. Bohème 45 Kr. Nr. 14. Irlande 1 Fl.

— — Jours sereins, jous d'orage. Inspiratinas fantastiques pour le Piano. Oeuv. 24. Cah. 1—7. 6 Fl. 45 Kr.

Felgerl, P., 24 Etudes ou Caprices pour le Violon, dans le vingt-quatre Tons de la Gamme, accompagnés d'un second Violon. 3 Fl.

Flora théâtrale. Nouvelle Collection de Fantaisies élégantes ou Potpourris brillnats pour le Pianoforte arnl snc des thèmes d'Opéras modernes et favoris. Cah. 80. Auber, Le Domino noir. 1 Fl. Cah. 81 et 82. Weber, Euryanthe. à 1 Fl. Cah. 83— 85. Verdi, Ernani. à 1 Fl. Cah. 86 — 88. Balfe, Die Zigeunerin. à 1 Fl. Cah. 89 u. 90. Flotow, Die Matrosen. à 1 Fl.

Flore théâtrale. Nouvelle Collection de Fantaisies élégantes ou Potpourris brillnats pour le Pfte à 4 mains sur des thèmes d'Opéras modernes et favoris. Cah. 16 et 17. Doniacttl, Les Martyrs. à 1 Fl. Cah. 18 et 19. Doniacttl, Lucrezia Borgia. à 1 Fl. Cah. 20 et 21. Balfe, Die vier Haimonskinder. à 1 Fl. Cah. 22 et 23. Flotow, Alessandro Stradella. à 1 Fl. Cah. 24 et 25. Verdi, Ernani. à 1 Fl.

Geiger, Joseph, Musikalische Eisenbahn. Praetischer Unterricht im Pianofortespiele. 12 Hefte. à 45 Kr.
(Pränumeeationspreis bis Ende dieses Jahres 5 Fl.)

Gumbert, Ferd., Zwei Liedee für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte. 12ᵉ Werk. 45 Kr.

— — Drei Lieder für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte. 13ᵉ Werk. 30 Kr.

Händel, G. F., Variationen (E dur) für das Pfte. 30 Kr.
(Diese Variationen wurden von Herrn *Franz Liszt* in seinem neunten Concerte in Wien mit dem grössten Beifalle vorgetragen.)

Haslinger, Carl, Der Weihekuss. Lied für Tenor mit Begleitung des Pianoforte. 40ᵉ Werk. 1 Fl. 30 Kr.

Hekl, C. G., Bouquet musical. Pièces de Salon pour la Physharmonique seule. Oeuv. 66. Cah. 1—6. à 45 Kr.

Lindpaintner, P., Grosse Messe (in B) für vier Singstimmen und Orchester. In Stimmen. 7 Fl.

Liszt, Franz, Ave Maria für Vocal-Chor (mit Orgel ad libitum). 30 Kr.

— — 3 Sonetti di Petrarca per il Clavicembalo. Nr. 1. 1 Fl.

Mayseder, J., Tierce Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Oeuv. 62. 2 Fl. 30 Kr.

Menter, J., Thema mit Variationen für das Violoncelle mit Begleitung des Pianforte. 4ᵉ Werk. 1 Fl.

— — Fantaisie pour le Violoncelle av. accomp. de Pfte. 3ᵉ Werk. 1 Fl. 30 Kr.

Ballfe, M., Trio für Pfte, Violine u. Vcelle. 27ᵉ Werk. 3 Fl.

— — Messe (F moll) für vier Singstimmen und Orchester. Partitur. 22ᵉ Werk. 7 Fl. 30 Kr.

Opernfreund, der junge. Ausgewählte Melodieen für die Violine mit Begleitung des Pianoforte. 23ᵉ Heft. Balfe, Die Zigeunerin. 24ᵉ Heft. Weber, Euryanthe. 25ᵉ Heft. Verdi, Ernani. à 45 Kr.

Pauer, Ernst, Schmerz der Trennung. Lied für eine Singstimme mit obligater Begleitung einer Violine und des Pianoforte. 15ᵉ Werk. 45 Kr.

Rieder, Ambr., Offertorium (A dur) für Tenor- oder Sopran-Solo mit kleinem Orchestre. 135ᵉ Werk. 1 Fl. 15 Kr.

Strauss, Joh., Oesterreichischer Festmarsch für das Pianoforte. 165ᵉ Werk. 15 Kr.

— — Die Vortänzer. Walzer für das Pfte. 189ᵉ Werk. 45 Kr.

— — Epionen-Tänze. 190ᵉ Werk. 45 Kr.

— — Zigeunerin-Quadrille für das Pfte. 191ᵉ Werk. 30 Kr.

— — Esmeralda-Marsch für das Pfte. 192ᵉ Werk. 15 Kr.

— — Festlieder. Walzer für das Pfte. 193ᵉ Werk. 45 Kr.
(Die Walzer und Quadrillen in allen üblichen Arrangirungen.)

Waldmüller, Ferdi., Tarantelle napolitaine p. le Piano. 111.

— — Hommage à Jenny Lind. Fantaisie pour le Pfte. 1 Fl.

— — La danse des Fées. Valse fantastique pour le Pfte. 45 Kr.

— — Grande Fantaisie de Salon sur des motifs favoris de l'Opera Ernani, pour le Pfte à 4 mains. 1 Fl. 30 Kr.

Ehestens erscheinen in obiger Verlagshandlung:

Liszt, Franz, Ungarische National-Melodien 3ᵉ bis 10ᵉ Heft.

— — 3 Sonetti di Petrarca per il Clavicembalo. Nr. 2. 3.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten November. **Nr. 46.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Dresden. (Fortsetzung.) Aus Berlin. Aus Hamburg. Aus Emden. Aus Rom. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

RECENSIONEN.

Lieder, Gesänge und Balladen.

Es ist schon unzählige Male gesagt worden — und doch müssen wir es immer wieder auf's Neue tauben Ohren predigen: das Haupterforderniss eines wahrhaft guten Liedes ist eine warme, wahre, ergreifende, rund in sich abgeschlossene, leicht fassliche und dabei auch im Schrecklichen und Grausenhaften die Gesetze und zarten Linien der Schönheit nicht verletzende Melodie. Eine solche zu erfinden, das wird aber selbst den Genie's nicht immer, sondern nur in den glücklichsten Stunden gelingen, weshalb es denn auch in der That, bei all dem ungeheueren Ueberfluss von Liedercomponisten, streng genommen, verhältnissmässig nur wenig wahrhaft gute Lieder gibt. Zwar es finden sich unter den Liedercomponisten wohl so manche, denen es keineswegs an melodischer Erfindung fehlt, aber ihre Erfindung streift entweder zu sehr an der Oberfläche hin und lässt die tieferen Saiten des Geistes und Herzens unberührt, oder sie fällt bald in's Triviale, bald in's Manierirte, bald in's ängstlich Gesuchte und Erzwungene und ermangelt der originellen Frische, der warmen freien Hingebung an das Object und der unstudirten, oder doch nicht den Schweiss des Studium an der Stirn tragenden Grazie. Jenen Mangel an guter, oder an ergibiger Kraft der melodischen Erfindung scheinen nun aber unsere Liedersänger, wenigstens theilweise, recht wohl zu fühlen, und sie suchen ihn in der Regel durch drei Auswege, wo nicht zu beseitigen (denn das lässt sich leider, weil er ein Fehler der Naturanlage ist, nicht thun), doch zu vertuschen. Sie suchen entweder ihr Heil in der speziellen musikalischen, mosaikartigen Ausmalung einzelner Textesworte und Phrasen, bei welcher sie am Ende doch nichts weniger als die das Lied durchwebende Haupt- und Grundempfindung oder Anschauung treffen und anstatt einer in einem Fluss und Guss geformten, wohl gegliederten und in sich zusammengehaltenen Melodie nichts als eine willkürlich an einander gewürfelte Reihe von melismatischen Gruppen, ohne tieferen organischen Zusammenhang, zu Stande bringen, welche nur durch die untergelegte Begleitungsfigur eine nothdürftige und immer nur äusserliche, scheinbare Einheit gewinnen; oder sie suchen ihre melodische Armuth durch Reichthum der Harmonie und Modulation zu verdecken und gerathen dabei in der Regel in den Fehler des Schwerfälligen, Schwülstigen und pedantisch Geschraubten und Verschrobenen; oder sie helfen sich endlich auch, wohl oder übel, durch überschwellenden Reichthum in dem begleitenden Figurenwesen, wobei denn am Ende das Accompagnement zur Hauptsache, der Gesang aber zur Nebensache wird.

Fragen nun aber unsere Leser, wie sich etwa den beregten Uebelständen in der Liedercomposition am Sichersten abhelfen lassen möchte, so kennen wir leider nur zwei Hauptmittel, die noch dazu am Ende sich auf ein einziges reduziren lassen:

I) Man mache sich mit der Literatur des Liedes und mit dem wirklich Musterhaften und Trefflichen, das darin vorhanden ist, genau bekannt. Man studire die Lieder der tüchtigsten Meister. So wird man das Schlechte von dem Guten sicher unterscheiden lernen, und bei wirklichem Talent das Rechte treffen und die gerügten Missgriffe vermeiden lernen.

II) Man übergebe das Mittelmässige und Schlechte, das man als solches an dem Probirstein der Musterwerke als solches erkannt hat, nicht der Presse, sondern, zur Ehre der Kunst, zum Besten des Publicums und zu Nutz und Frommen der Herren Verleger, die leider nur zu oft sogar gute Werke zu Makulatur werden sehen, — den Flammen! — Es gab eine Zeit, da wir selbst uns eine gewisse Stärke in der Liedercomposition zutrauten, und auf dem Gymnasium kam uns nicht leicht ein hübsches Lied in den Wurf, an dem wir uns nicht versucht — und resp. versündigt hätten. Ja es gelang uns in der damals beliebten Form des „Noch einmal, Robert, eh' wir scheiden" u. s. w. gar manches, worauf wir uns was Rechtes einbildeten. Aber ach! auf der Universität lernten wir *Himmel's* (des mit Unrecht Zurückgestellten), *Klein's*, *Berger's*, *Beethoven's*, *Weber's* u. a. Meister Lieder kennen — und sanken auf einmal von dem Olymp unserer erträumten Grösse herab. Alle Freude an unseren, glücklicher Weise noch ungedruckten Liederheften hatte plötzlich ein Ende, und diese wanderten in einer Stunde offener Selbstwürdigung in den Windofen, worin sie das einzige Feuer hervorbrachten, das in ihnen vielleicht liegen mochte. Wir rechnen dieses *Auto da Fé* zu den edelsten, grössten und gemeinnützigsten Handlungen unseres Lebens und stellen es hier, nicht etwa aus Ruhmsucht und Tugendstolz, sondern lediglich aus reiner Kunst- und Nächstenliebe männiglich (die

Digitized by Google

Damen nicht ausgeschlossen) zur Nacheiferung vor. *Fiat applicatio!* *)

Obwohl ziemlich aufrichtig und derb als Kritiker (wie man hoffentlich nach dem Obigen uns zugestehen wird), sind wir doch nicht ungalant, und zeigen dies sogleich dadurch, dass wir bei unserer Liederschau den Frauen vor den Herren den Vortritt lassen. Nr. 1) zog uns sogleich durch schöne Toilette an. Es finden sich darin:

Neun Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Marie Hinrichs*. Op. 1. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 20 Ngr.

Es freut uns, über dieses Heft, mit Beiseitesetzung aller Courtoisie, insofern ein günstiges Urtheil fällen zu können, als sich in den darin gegebenen Liedern eine gewisse Tiefe und Wärme der Empfindung ausspricht, die fast überall den Kern der behandelten Gedichte zu ergreifen suchte und auch wirklich vielfach ergriffen hat, wenn auch nicht gerade durch ein hervorragendes Uebergewicht der *Melodie*. Es herrscht vielmehr — eine bei Damen im Allgemeinen seltenere Erscheinung — in den meisten dieser Lieder das harmonische Element vor, während es der sich öfter in weiten Intervallen bewegenden Melodie (es kommt unter anderen ein Decimen- und ein Terzdecimen-Schritt oder vielmehr Sprung vor), wenigstens an einzelnen Stellen, an leichtem natürlichen Flusse gebricht. Doch gestehen wir gern, die meisten dieser Lieder, welche, wenigstens grösstentheils, den behandelten Texten gemäss, eine düstere, ja melancholische Färbung tragen, wiederholt mit Interesse durchgesehen zu haben. Sehr zart und innig gesungen ist Nr. 6: „Du bist wie eine Blume" von H. Heine. So hat uns auch Nr. 7: „Im Mai" von demselben Dichter angesprochen; doch könnte hier die Haltung noch mailich frischer sein. In Nr. 5 hatte die Behandlung der Uhland'schen Distichen: „Blicke zum Himmel" darum ihr Missliches, weil der im Distichon gewöhnlich vorherrschenden Sprachprägnanz die Musik, zumal im Liede, nicht wohl nachdringen kann. Dieses Gedicht liesse sich alleufalls in Form eines Duetts behandeln. — Diese Bemerkungen werden der Verfasserin hoffentlich zeigen, dass wir ihr Talent ernstlich zu würdigen suchten. Hätten wir in diesen Erstlingen nicht ein ernstes, tüchtiges Wollen und Streben erkannt, so würden wir sie mit zwei Worten abgethan haben.

2) Lieder für eine Sopranstimme, componirt von *Pauline Osterwald*. Fulda, bei Henkel, ohne Angabe des Preises.

Die drei hier gebotenen Lieder „Die Erwartung," „Schilflied" und „Abendlied" zeugen zwar von natürlicher, modisch geschmackvoller Behandlungsweise der Stimme, aber durchaus nicht von origineller Melodieerfindung. Ist leider Gottes Alles schon gar oft — oder in runder Summe hundert Mal dagewesen, und wäre daher dieses Heftchen besser im eigenen Kreise der Verfasserin verblieben.

*) Dass wir bei diesem unseren geharnischten Prologe mehr das Lieder-Wesen oder Unwesen im Allgemeinen, als die gerade hier angezeigten Arbeiten dieser Art insbesondere im Auge hatten, bedarf wohl kaum noch dieser Versicherung.
Anmerk. des Ref.

3) Acht Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Henriette Dreifus*. Op. 1. Zum Besten einer Wohlthätigkeits-Anstalt. Stuttgart, in Commission bei Zumsteeg. Preis 25 Ngr.

Wenn Männer und Frauen anerkannten Kunstrufes für „Wohlthätigkeitsanstalten" etwas thun, so ist das ehrenwerth und in der Regel auch erfolgreich. Allein das ist nicht so, wenn ein erstes Debut sich in solcher Beziehung geltend machen will. — Der Verfasserin fehlt es zwar nicht an melodischer Erfindung, allein sogleich im ersten Liede: „Wunsch" macht sich ein Mangel an sicherem, wohlgegliedertem, geschmackvollem Ausgusse derselben bemerklich, welchen die Verfasserin, wenn sie diesen Versuch vielleicht nach einigen Jahren wieder ansieht und aufmerksam zergliedert, sicherlich selbst erkennen wird. Auch war hier die Wahl des Gedichtes keineswegs eine glückliche — und für die Musik leichte. Am Meisten in dem Hefte haben uns die Lieder Nr. 2: „Zwei Rosen," Nr. 6: „Liebesfrühling" und Nr. 7: „Mittag" angesprochen, welche die beste Abrundung zeigen und ein melodisches Talent beurkunden, dem es nicht an Frische fehlt.

4) Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *Auguste Löwe*. Op. 2. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 25 Ngr.

Es erregt ein günstiges Vorurtheil für diese Gesänge, dass sie Herrn Dr. Felix Mendelssohn Bartholdy gewidmet sind — denn einem solchen Meister wagt man doch nicht wohl leicht etwas ganz Unreifes und Unwürdiges darzubringen — und das hat denn auch die Verfasserin keineswegs gethan. Einige derselben, wie z. B. Nr. 2: „Serenade" von Amelang, Nr. 4: „Hoffnung" von demselben Dichter, Nr. 5: „Fischerlied" von John Simson, haben uns angesprochen. Weniger gut scheint uns, in seiner etwas unheimlichen, düsteren Färbung Nr. 3: „Sie sagten ihr Glück nicht leise noch laut" von der Verfasserin getroffen zu sein, wie wohl sich dieses Gedicht überhaupt schwerlich in einer Composition so geben lassen wird, dass man sagen könnte, es sei ihm völlig genug gethan worden. Es hat dies seinen Grund in der Eigenthümlichkeit der Situation und in dem überschwellenden Reichthume des Gedichtes.

5) Zwölf Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *Robert Franz*. Op. 5. Heft 2. Leipzig, bei Whistling. Pr. $^2/_3$ Thlr.

Der Verfasser dieser Lieder (es finden sich in vorliegendem Hefte sechs) verräth in ihnen ein achtbares Talent, allein es würde sich vielleicht mehr geltend machen, wenn seine Schreibart weniger pretiös, wenn sie einfacher, ungesuchter wäre, ein Vorzug, den wir nur dem ersten hier gegebenen Liede: „Gute Nacht!" von Jos. v. Eichendorff zuerkennen mögen, obwohl dieses in Hinsicht auf melodische und declamatorische Haltung nicht zu den besten des Heftes gehört. In letzter Beziehung war z. B. eine Trennung der Worte: „Die Höhen und Wälder schon steigen | immer tiefer in's Abendgold" an der mit einem | bezeichneten Stelle gar nicht nöthig und leicht zu vermeiden. Nr. 2: „Ich lobe mir die Vö-

Digitized by Google

gelein" von W. Osterwald, ist gut angelegt, allein der Verfasser hat sich wiederum ohne Noth den guten Fluss und Guss durch den Tactwechsel verrückt, den wir nur, zumal in einem so kurzen Liede, in ganz besonderen, dringenden Fällen statuiren mögen. In Nr. 3: „Stiller Abend" von J. Schröer, fehlt es zwar nicht an Wärme der Empfindung, allein an rundem melodischen Bau. Nr. 4: „Erinnerung" von W. Osterwald, ist, anstatt lief wehmuthavoll, vielmehr schauerlich gehalten. Nr. 5: „Hör' ich das Liedchen klingen" von Heine ermangelt, bei seiner steifen Begleitung, der höheren Grazie. Weshalb der Verfasser Nr. 6: „Genesung" von Schröer, anstatt in ⅛-Tact, bei welchem er sich der Quartolen bedienen musste, nicht lieber im C-Tacte geschrieben hat, begreifen wir nicht. Uebrigens scheint uns der Verfasser ein tüchtiger Harmoniker zu sein. Wenigstens verräth er in dieser Beziehung eine gute Schule, welche, wenn auch nicht gerade im Liede, doch in anderen Fächern ihre Früchte bringen wird.

6) Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von *Fr. Rühmstedt.* Op. 10. Dritte Lieferung der Gesänge. Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis 45 Kr.

Diese Lieder zeichnen sich zwar nicht durch vorzügliche Frische der melodischen Erfindung, aber durch ernstes Streben nach warmer, wahrer und gesunder Textauffassung und sicherer Abrundung und Gewandtheit der Schreibart aus, welche eine anerkennungswerthe Uebung im sogenannten strengen, gebundenen Style beurkundet. Ob nun aber gerade dieser Styl für die Liedform im Allgemeinen wohl geeignet sei, bezweifeln wir, gestehen aber gern, dass sie der Verfasser mit feinem Tacte und Geschmack und mit rühmlicher Gewandtheit in Anwendung gebracht hat. Keinem dieser Lieder perlt der Arbeitsschweiss auf der Stirn, obwohl uns im zweiten: „Am Bache" das melodische und rhythmische Prinzip zu sehr in den Hintergrund zu treten scheint.

7) Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *Richard Würst.* Op. 9. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Preis 17½ Ngr.

Hätte der Verfasser da und dort noch mehr Fleiss und Aufmerksamkeit auf richtige, sinngemässe Declamation verwendet (er trennt zuweilen die Phrasen in sinnwidriger Weise), so würden wir ihm das sonst verdiente Lob einer angenehmen und leichten, gefällig ansprechenden Bewegungsweise in der Liedform nicht verkümmern müssen. Er bietet folgende Stücke: „Der Mond kommt still gegangen" u. s. w. von Geibel, „Die Augen, meine Augen" u. s. w. aus den Winterskizzen von Kugler, „Die Nachtigall," ein gar artiges Gedichtchen von einem Ungenannten, „Morgenklänge" von C. Caspari, „Unter den dunklen Linden" von Reinick und „Eine Thräne" von Beck. In der Auffassung dieser Gedichte herrscht mehr Gefälligkeit als Tiefe vor. *X.*

(Wird fortgesetzt.)

E. Friedrich Richter: Der 116. Psalm, für Sopran-Solo, Chor und Orchester. Op. 16. (Clavierauszug und Singstimmen.) Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Es sind von diesem Componisten schon mehrere vorzügliche Werke für die Kirchenmusik in Druck erschienen, unter denen wir nur seinen 126. Psalm und eine Hymne, Op. 8, nennen wollen; beide in diesen Blättern früher besprochen und beide sehr wirkungsvolle Compositionen in zeitgemäss kirchlichem Styl, — wenn wir das Wesentliche desselben überhaupt nicht sowohl in gewissen hergebrachten Formen und Ausdrucksweisen finden wollen, als vielmehr in der Gesinnung, in dem Gefühl, mit welchem der Componist seinen Text erfasst und in Tönen wiedergibt. Die Psalmenworte der Bibel, in ihrem tiefreligiösen Sinne, werden verschiedene Componisten verschiedener Zeit nicht zu gleichartigem musikalischen Ausdrucke anregen, den äusseren Formen nach; sie werden aber, wo der Componist ihren Inhalt in seinem Innern aufgehen und sich durch diese Anregung stimmen lässt, in jeder Zeit dem Ausdrucke eine Haltung verleihen, die dem kirchlichen Character nie ganz unangemessen sein kann.

Und so finden wir es auch an der Composition des vorliegenden Psalms, welche bei ganz subjectiver Auffassung des Wortinhaltes durch die Innigkeit eines edlen Ausdruckes sich in den Grenzen des kirchlich-Angemessenen durchgängig doch zu halten weiss.

Die wortführende Stimme, das Ich des Psalmen, ist hier dem Solo-Sopran zugetheilt, mit dessen Gesang kürzere und längere, aber immer bedeutend ausgeführte Chorphrasen verwebt sind, die sich zustimmend, tröstend, betrachtend oder preisend der Solostimme anschliessen, in eben so sinniger als für die Wirkung vortheilhafter Behandlung der Textworte. Erst am Schlusse des Ganzen, in einer sicher und effectvoll ausgeführten Fuge, mit freierem Ausgang und Zwischensätzen, tritt der Chor in selbständiger Bedeutung auf. Dieser kräftige Abschluss wirkt hier um so wohlthuender, als alles Vorhergehende dieses Psalms, in verschiedenem Tempo des ¾- und ⅔-Tactes gehalten, in seinem lyrisch declamatorischen Fortgange ohne schliessende Ruhepuncte, so wie durch das Dominiren der Solosopran-Stimme etwas weich Weibliches im Ausdruck erhalten hat, dem der Chor sich kräftigend entgegenzusetzen früher wenig Veranlassung finden konnte.

Die Solopartie ist für den leidenschaftlich gefühlvollen Vortrag eine sehr dankbare; die Sängerin wird aber ihre Aufgabe mit Besonnenheit zu fassen haben, um den musikalischen Ausdruck im Sinne der Psalmenworte wiederzugeben: eine allzu passionirt empfundene Darstellung würde diesen nicht entsprechen und wäre wohl auch der Intention des Componisten entgegen. Der musikalische Autor ist oft in dem Falle des dramatischen, der es dem Schauspieler gleichfalls überlassen muss, aus dem Geiste des Ganzen einer darzustellenden Rolle die richtige Auffassung des Einzelnen zu gewinnen.

Wie es überhaupt sehr erfreulich sein muss, wenn in neuerer Zeit auch jüngere Componisten sich für die Kirchenmusik wieder berufen fühlen, so sind solche Productionen, wie die gegenwärtige, die in gleichem Maasse für die technische Durchbildung, wie für die Empfindungsfähigkeit des Autors ein so vortheilhaftes Zeugniss ablegen, mit besonderem Danke aufzunehmen. Möchte auch

Digitized by Google

diese neue Arbeit des talentvollen Componisten verdiente Bekanntwerdung und Anerkennung finden. — *n.*

Oeuvres complètes par *Louis Berger*. Leipzig, chez Fr. Hofmeister.

(Beschluss aus Nr. 25.)

Wir beschliessen mit Cahier 7, 8, 9, 10 unsere Besprechung der Berger'schen Claviercompositionen. Manches Schöne fanden wir in seinen Tönen. Besonders waren es die Variationen und Etuden, die uns mit inniger Freude, ja oft mit Bewunderung erfüllten. Weniger sagten uns die Werke zu, welche eine grössere Form bedingen. Das Wesen einer grossen Sonate, eines Concertes, einer Symphonie ist schwerer zu erfassen, als man gemeinhin glaubt. Solche Werke erfordern eine anhaltende Spannung des Geistes und einen weiten Ueberblick; das vollständige Gelingen ist leider nur Wenigen vorbehalten. Es ist darum zu loben, dass sich viele unserer neueren Componisten nur mit Genrebildern beschäftigen. Solch ein kleines, liebliches Gebilde erscheint wohl nicht selten dem Künstler und ist bald in seiner ganzen Frische hingeworfen. Das Publicum greift auch begierig darnach, denn es fehlt dem heutigen im Allgemeinen die Energie des Geistes, ein grösseres Werk durchzuempfinden. Der französische Geschmack hat nicht wenig dazu beigetragen. Jenes glänzende Feuer, welches schnell aufflammt und schnell erlöscht, hat auch in unseren Seelen Wohnung genommen. Doch bleiben wohl dem Deutschen noch einige glimmende Eichenkohlen zurück — und es kommt gewiss nur darauf an, sie in Flammen zu setzen. Wer also die Kraft in sich fühlt, Grosses zu schaffen, gehe muthig daran. Der Zeitgeschmack ist allerdings etwas, aber doch nicht viel, *ein* kräftiger Geist stimmt ihn um. Louis Berger war bescheiden, Rellstab bestätigt es wiederholentlich, und so glauben auch wir, dass er die Symphonie, das Concert, die Sonaten nur geschrieben habe, um sich in dieser Form zu versuchen, nicht um uns zu zeigen, dass in seiner Seele solche grosse fertige Gemälde beimisch seien. Fertig dagegen sind die kleinen Sachen.

So sprach uns Cahier VII wieder sehr an. Es enthält Nr. 9, Etude, Fis dur. Eine zarte, graziöse Melodie mit figurirter Bassbegleitung. Nr. 10, Fis moll, ein eben so angenehmes liebliches Stück, zugleich eine Uebung im Ueberschlagen der linken Hand. Nr. 11, F dur, Le bon vieux tems betitelt; recht charakteristisch und dabei sehr hübsch durchgeführt. Nr. 12, F moll, eine Uebung für die rechte Hand in rollenden Passagen. Nr. 13, As dur. Das finstere Hineinschreiten des Basses, während die rechte Hand in schnellerer Bewegung leidenschaftlich dahinbreitet, macht einen sehr guten Effect. Nr. 14, H dur, ein reizendes Cantabile. Nr. 15, Pendant à la 12. Etude de l'Oeuvre 12, D moll, Allegro eroico. In diesem Cahier scheint uns das Liebliche vorherrschend und besonders gelungen, das heroische Element glauben wir dagegen nicht genug ausgeprägt in Berger's Wesen. Ausser diesen Etuden enthält dies Cahier noch Sept Morceaux, Op. 38, von welchen das erste ein Rondino alla Marcia, Es dur, viel besser als der Wellington-Marsch ist. Besonders sagt uns das Motiv des dritten Theiles zu. Die drei Polonaisen und die drei Walzer, welche noch zur Zahl der sieben Stücke gehören, sind eben nicht schlecht — man muss nur nicht dabei an die M. Weber'schen Polonaisen oder die Chopin's denken, auch bei den Walzern nicht an Strauss. —

Cahier VIII, Sonate über die Figur *c h c, e d c.* Der erste, zweite und dritte Satz sind auf diese sechs Töne basirt, die allerdings nicht so viel sagen, als die beiden *g es* der C moll-Symphonie, aber auch wohl zu brauchen sind, und geschickt und geistreich angewendet, ihre Wirkung nicht verfehlen werden. — — Wer recht viel darin sucht, ein Motiv oft zu hören, dürfte sich befriedigt finden. Es folgen: Huit Pièces mignons, Op. 39, nicht schwer. Nr. 1, H moll, recht humoristisch. Nr. 2, Sonatina, D dur, entspricht ganz dem Titel. Nr. 3, 4, 5, 6 ganz nette, leichte Stückchen für Anfänger. Nr. 7. Thème à la russe, ganz die nordische, süssschmerzliche Färbung. Nr. 8, Presto à l'Ecossaise. Hier ist besonders die Harmonisirung des Thema's, als es zum zweiten Male auftritt, frappant. Es folgen noch Bagatelles étrennes aux jeunes elèves, ihrem Zwecke ganz entsprechend und Prélude et 29. Etude. Das Präludium C moll, die Etude C dur, ein tüchtig durchgearbeitetes Stück, sehr gut für die Finger.

Cahier IX, Sinfonie in D, à quatre mains, Op. 42, Diejenigen Lehrer, welche für nöthig finden, mit ihren Schülern zu vier Händen zu spielen, werden dieses Stück gewiss lieber wählen als manche unserer neuen Opernarrangements, denn es ist für beide Spieler interessant und fingerrecht; als Symphonie datirt es etwas zeitig. Aus eben dem Grunde sind auch die in Cahier X enthaltenen Sonaten, drei Märsche und ein Presto à quatre mains bestens zu empfehlen.

Nachrichten.

Leipzig, 1846. Sechstes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 12. November. — Ouverture, die Waldnymphe von *W. Sternedale Bennett*. — Arie von *Mozart*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Concert für Violine, componirt und vorgetragen von Herrn Concertmeister *David*. — Cavatine aus Robert der Teufel von *Meyerbeer*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Lied ohne Worte von *Vieuxtemps*; Prélude von *S. Bach*, beide für Violine, vorgetragen von Herrn CM. *David*. — Sinfonia eroica, von *L. van Beethoven*.

Die Waldnymphe? Was thut, was erfährt, was fühlt sie? Wir wussten, bevor wir die Ouverture gehört, blutwenig davon, und nachher ist es dabei geblieben. Herr *Bennett* hat hübsche Gedanken, hübsch instrumentirt in gefällige Form gebracht, sein Object in Tönen Anderen vernehmlich versinnlicht hat er nicht. —

Fräul. *Schloss* sang die grosse liebesehnende Arie aus *Mozart's* Figaro mit schöner Stimme, doch nicht in aller frivol verführerischen Glut, und italienisch. Beides können wir hier nur loben. Der Teufel sitzt in dieser

Digitized by Google

Arie, wenn sie vollständig verstanden und empfunden wird. Gedankenfunken wie:

Morirò, se indarno ancora
Tu mi lasci sospirar.

oder:

Ah! ch'ommi più non resiste
All'ardor, che in sen m'accende.

können einen Brand in der Sinnlichkeit entzünden, den zehn hineingegossene Predigten nicht auszulöschen vermögen.

Herr Concertmeister *David* spielte ein Concert von sich, und auch von eigener Composition. Das will schon etwas sagen, wenn man an die vielen Spitzbuben denkt, die mit fremdem Material bauen. Aber dieses Concert hat noch weitere Vorzüge. Es bringt nicht blos eigene Gedanken, sondern auch angenehme, piquante. Es vereinigt ferner zwei Wesen, die meist grosse Abneigung gegen einander zeigen, eine brillante Prinzipalstimme und ein interessantes Orchester dazu. Wenn die Solostimme ein schöner Schmetterling ist, so bildet das Orchester bunte Blumen dazu, über welche jener hingaukelt. Mancher Virtuose macht aus seinem Accompagnement einen dummen Jungen, der mit dem Hute auf den bunten Flatterer niederplumpt, und ihn darunter gefangen hält, dass ihn Niemand gewahren kann. Herr *David* hat auch einen schönen, hellen Ton, den er selbst in den wildesten Passagen leuchtend zu erhalten weiss. Vielleicht war das brillante Einschiebsel im ersten Satze mehr eine Cadence, als eine Cadenz. — Dass die Allegrosätze rauschenden Beifall erhielten, ist Etwas; dass er aber auch nach dem Andante ungestüm hervorbrach, ist mehr.

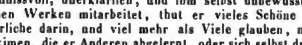
Die Cavatine von *Meyerbeer* ist sehr klar, einfach, melodiös und ausdrucksvoll. Der Hereinbruch des vollen Orchesterstromes nach dem Ende zu macht stets eine prachtvolle Wirkung, obgleich der Sängerin Stimme davon ganz überflutet wird. Einer der seltenen Fälle in der Vocalmusik, wo der Gewinn grösser ist als der Verlust. Aber wo war die Harfe? Hat Leipzig, die Stadt, wo alle Häuser klingen, keine Harfe? Ein armer Flügel mühte sich für sie ab. Ein solches *Quid pro quo* in dem Gewandhaussaale, vor dem wir schon an der Bürgerschule anfangen den Hut abzunehmen! Fräul. *Schloss* sang wiederum schön und dazu deutsch.

Das Lied ohne Worte von *Vieuxtemps*, was Herr CM. *David*, vom Herrn Musikd. *Gade* auf dem Flügel begleitet, nun vortrug, hat uns wenig interessirt. Wenn jede einfache Melodie auch eine schöne würde, liesse sich leicht componiren! Welche Masse ausgezeichneter Talente hat *Mendelssohn* aufgeweckt! Kaum waren seine Lieder ohne Worte erschienen, so wimmelte es von Componisten, die denselben Titel herausgeben konnten. — Dass die funkensprühende, rastlos hinjagende, gar nicht altmodisch klingende Prélude von *S. Bach* unter einer Perrücke hervorgesprungen, sollte man kaum glauben. Aber so schnell und präcis wie wir heute, hat sie *Bach* schwerlich gehört. Weder die Fantasie, noch die Violinspieler liefen damals so schnell. Sonderbar, Alles in der Welt altert und ermattet mit der Zeit, nur das Tempo wird jünger und feuriger.

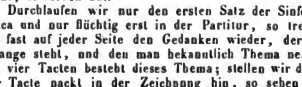
Wir kommen an die Sinfonia eroica! Welche reiche, wunderbare Sprache tiefsten Gefühls durchweg! Welche himmlische Melodieen, welche hinreissende Kraftstellen, welche Fülle der Instrumentation bei durchgängiger Klarheit! Welche Anmuth in allen Bildern, von den düstersten bis zu den heiteren! — Vier Dinge machen einen Componisten wie *Beethoven*. Reizbarstes Gemüth; flammende Phantasie, welche bis in die fernsten und tiefsten Gegenden der dunkeln Seelenwelt hineinleuchtet; die Maxime, alles dariu Erschaute melodisch abzuzeichnen, und die weitere Maxime, das melodisch Hingezeichnete mit den schönsten zauberischen Klängen zu umgeben und zu *verklären*. Aber was macht mehrere Besitzer dieser vier Dinge doch unter einander noch so verschieden? Was verleiht den Gedanken *Beethoven's* nun gerade das Gepräge, wodurch sie sich von den Gedanken aller anderen Meister unterscheiden und meistens auch darüber erheben? Vielleicht *eine* um ein Unmerkliches anders liegende Gehirnfiber! Wenn der Geist in Mehreren derselbe wäre, und nur ihr Instrument nicht so vollkommen! *Paganini's* Ton auf einer Jahrmarktsfiedel oder auf einer Cremoneser Geige, wie verschieden an Werth, und doch derselbe Spieler!

Ausser dem, was in dem grossen Meister ewig geheimnissvoll, unerklärlich, und ihm selbst unbewusst an seinen Werken mitarbeitet, thut er vieles Schöne und Herrliche darin, und viel mehr als Viele glauben, nach Maximen, die er Anderen abgelernt, oder sich selbst durch Nachdenken, was und wie etwas in der Kunst Wirkung macht, erworben hat.

Durchlaufen wir nur den ersten Satz der Sinfonia eroica und nur flüchtig erst in der Partitur, so treffen wir fast auf jeder Seite den Gedanken wieder, der am Anfange steht, und den man bekanntlich Thema nennt. Aus vier Tacten besteht dieses Thema; stellen wir diese vier Tacte nackt in der Zeichnung hin, so sehen sie gar nicht so aus, als wäre nur *Beethoven* fähig, dergleichen zu erfinden.



Setzen wir diese Procedur fort, mit den im Fortgange des Satzes erscheinenden Wiederholungen:



u. s. f., so sehen wir noch immer nichts ausserordentlich Wunder- und Anderen absolut Unerreichbares. Bei 1 braucht man nur zu erkennen, dass der Gedanke durch Wiederholung des dritten und vierten Tactes im Thema, der vierte dazu umgekehrt, verlängert und verändert worden; bei 2, dass die zwei ersten Tacte des Thema's blos beibehalten und mehreremale hinter einander wiederholt sind, um zwei Maximen zu haben, nach denen man ähnliche Gedanken zu hunderten bilden kann. — Es wird wenige Werke talentvoller Componisten geben, deren einzelne Gedanken, so nackt ausgezogen und abge-

Digitized by Google

rissen hingestellt, sich vor obigen *Beethoven*'schen verstecken müssen.

In dem einzelnen Material also, welches die erste Erfindungsprocedur *Beethoven's* herbeischafft, denn so erfand er, wie seine Skizzenbücher bezeugen, liegt seine Macht und Wirkung nicht. Sie muss demnach liegen in der Verwendung dieses Materials, in der Anordnung, Verbindung, in der Umkleidung desselben mit Farben, und im Dienste einer Idee.

Um dem grossen Meister hier nun seine weiteren Künste und Geheimnisse abzulauschen nach Möglichkeit, ziehe man sich den Melodieenfaden des ganzen Stückes einmal aus, d. h. die Hauptstimme, sie mag liegen wo sie will, hier in der ersten Violine, dort auf den Bass übergehend, weiterhin vielleicht von der Pauke übernommen, und so fort bis zu Ende. Dann untersuche man diese nackten Gedanken in dem Ankleidezimmer der Partitur, und man wird lernen, worin die Ankleidekunst besteht; und bringt man es nicht so weit darin wie *Beethoven*, so wird es doch Mancher weiter bringen, als ohne diese Studienprocedur. — Doch wir müssen abbrechen. Zuviel schon für einen Bericht über ein Concert, und viel zu wenig für den Gegenstand. Um Alles niederzuschreiben, was sich über diese Symphonie in technischer und ästhetischer Hinsicht aussprechen liesse, bedürfte es eines dicken Buches.

Die Ausführung des Orchesters war wahrhaftig so nahe dem Ideale als irgend ihm nahe zu kommen ist durch Geist, Kraft und liebevollsten Willen. Nirgends und niemals haben wir sorgfältigere Nuancirung, leisere Piano's, begeistertere Forte's, so wie ein tieferes Eingehen und wärmeres Ausdrücken jeder Einzelnheit von jedem Einzelnen vernommen. Ha! wie hat dieses Orchester den todten Helden hinausgetragen! das waren keine bezahlten Leidtragenden, das waren lauter von seinem Schicksale wirklich Tiefergriffene, wirklich Trauernde.

Herr Musikdirector *Gade* dirigirte.

Dresden. (Fortsetzung.) Auch Vorstellungen des Freischütz, des Oberon, so mangelhaft man sich dieselben nur denken kann, sind hier vorgekommen (vom Barbier von Sevilla mit seiner wahrhaft Mitleid erregenden Invalidenbesetzung wollen wir gar nicht reden!), und wenn Capellmeister *Wagner*, wie früher im Don Juan und Titus, so neuerdings im Figaro durch entschieden absichtliches Vergreifen der Tempi (denn dass er diese Absicht gehabt, weil er seine Ansicht für die unfehlbar richtige zu halten verblendet genug ist, hat er ja selbst in seiner, vielfach merkwürdigen, langen und sonst ziemlich unverständlichen und taktlosen „Erklärung" im hiesigen „Anzeiger" ausgesprochen!) — wenn er also durch entschiedenes Vergreifen der Tempi, wie das theilweise auch in den Hugenotten vorgekommen, die hier einst in Gegenwart des Componisten einstudirt worden, dem Orchester wie den Darstellern unnöthigerweise Mühe und Noth bereitet, den Zuhörern aber den Genuss zum Theil wenigstens verbittert, wenn sonach eine schrankenlose Willkürherrschaft bei unserer Oper einzureissen droht (denn dass die eben bevorzugten Sänger und Sängerinnen sich auch nicht selten dies und das herausnehmen dürfen bei stillschweigender Toleranz der Institutsführer, wollen wir nur im Vorbeigehen bemerken) — eine Willkürherrschaft, die im tiefsten Grunde auf der Basis eines ungezähmten Egoismus, einer schrankenlosen Selbstüberschätzung ruht und mit wahrem Eifer für die Kunst, mit dem reinen Streben zur Förderung der Sache sehr wenig gemein hat, wenn sie auch Andern und vielleicht sich selbst täuschend oder getäuscht dieses Ziel vorhält: dann ist es heilige, unerlässliche Pflicht vorzugsweise der Kritik, warnend mit ernster Mahnung, mit strenger Rüge — da es nöthig — sich zu erheben, entschieden und ohne Rückhalt aufzutreten, und namentlich nicht durch ein so leicht missverstandenes *juste milieu* sich den Schein eines vermittelnden Hin- und Herhandelns zu geben, das ja vom Publicum allezeit im schlimmsten Sinne gedeutet wird. Dann ist es doppelt Pflicht der Kritik, mit der ungeschminkten Wahrheit einfach und kräftig hervorzutreten, weder durch Schmeicheleien und katzenfreundliches Entgegenkommen, noch durch simulirte Verachtung oder hämische Angriffe sich irren zu lassen, und wo eine Vereinigung nicht mehr möglich, lieber die allerdings empfehlende schillernde Geistreichigkeit zu opfern, als dem leichten und klaren Verständnisse des ernst und redlich Gewollten auch nur durch die leicht verhüllende Form selbst hinderlich zu sein. — *Veritas odium parit!* Nun, das ist einmal nicht anders. Und ob eine derartige ernstwarnende, rücksichtslos mahnende Stimme hilft, wo sie helfen sollte, ist eine Frage, die sich eher verneinen als bejahen lässt. Dennoch nützt sie ohne Zweifel, nützt als offene Protestation gegen alles unkünstlerische Wesen und Treiben — nützt wenigstens negativ, indem sie den Unbefangenen die Binde von den Augen nimmt, die Nebel zerstreut, welche die freie Au- und Aussicht verhinderten. Und das ist auch schon etwas — ist ein nicht zu verachtender Erfolg. —

Seit längerer Zeit hat man angefangen, die italienischen Opern in deutscher Sprache zu geben, und wir können das nur billigen, da das frühere Personal der italienischen Oper nur noch in einigen *beaux restes* hier vorhanden ist, und unsere deutschen Sänger fast ohne Ausnahme der italienischen Sprache nicht in dem erforderlichen Maasse — mehrere doch in dieser Weise verwendete gar nicht — mächtig sind. Es überraschte uns daher, auch in dieser Beziehung die Consequenz zu vermissen, da nach langer Ruhe *Bellini's* Norma nicht in deutscher, sondern in italienischer Sprache gegeben ward. Leichter erklärlich allerdings, da Fräul. *Wagner*, von ihrer Studienreise nach Paris zurückgekehrt, die Titelrolle zu ihrem ersten Debut gewählt und sie bei *Garcia* italienisch einstadirt hatte — leichter erklärlich, sagen wir, als der Umstand, dass die junge Künstlerin die Partie der Valentine in den Hugenotten mit einem von dem hier recipirten mannichfach abweichenden Texte vortrug, ein Uebelstand, der, wenn man denn doch einmal Textbücher ausgibt, bei den ständigen Mitgliedern der Bühne nicht vorkommen sollte, da es einen Mangel an Rücksicht für den Zuhörer verräth.

Der wahrhaft schöne Mezzosopran der jungen Künstlerin verdiente ohne Zweifel eine höhere Ausbildung. Ob

Digitized by Google

es nöthig war, um dieser willen gerade nach Paris zu gehen (was von Paris kommt, hat freilich bei vielen Leuten schon deshalb einen doppelten Werth!), kann hier unerörtert bleiben, wenn es auch bekannt ist, dass die dortigen renommirtesten Gesanglehrer, *Garcia* und *Bordogni*, durch die zu geringe Rücksichtnahme auf die Individualitäten ihrer Eleven schon so mancher Stimme einen frühzeitigen Ruin bereitet haben. Dass aber für eine tüchtige Ausbildung jedenfalls ein Zeitraum von etwa sechs Monaten nicht ausreiche, braucht nicht erst bewiesen zu werden, zumal wenn gleich nach Beendigung eines derartigen Cursus eine anstrengende Wirksamkeit, zum Theil in Partieen, welche der natürlichen Stimmlage geradezu widersprechen, mit totaler Verkennung der Natur der Singstimme bedingt und gefordert wird. Fräul. *Wagner* soll bei unserer Bühne durchaus, wie es scheint, Primadonna werden. Dass dazu ein Mezzosopran, selbst wenn er gewöhnt wird, die höheren Chorden mit möglichster Anstrengung zu erzwingen, nicht geeignet ist — dass eine solche unpractische Verwendung geradehin auf den methodischen Ruin der Stimme ausgeht, braucht dem Gesangkundigen nicht erst gesagt zu werden. Das geht eine Weile, aber es rächt sich, wie alles naturwidrige Gebahren, bald früher, bald später, aber sicher auf das Empfindlichste, und wir bedauern aufrichtig, auch dieser jungen Künstlerin mit ihren wahrhaft schönen Stimmmitteln, wenn hier nicht bald eingelenkt wird, kein erfreuliches Prognosticon stellen zu können.

Sie hat Mancherlei in Paris gelernt. Ihre Intonation erschien im Ganzen reiner und sicherer als sonst, auch das widerliche Heulen der Töne hat sich ganz verloren, und die Coloratur, wenn immer auch noch schwer, hat bedeutend gewonnen. Der Vortrag, so weit er eben einstudirt werden kann, ist ein angemessenerer, edlerer geworden. Aber die Registerausgleichung ist gar nicht beachtet, und während die natürliche Stimmlage der jungen Künstlerin, durch Fülle, Kraft und Frische sehr bestechend, wohlthuend, wenn sie das übermässige Forciren vermeidet, den Hörer anspricht, ist die tiefere Lage, etwa vom eingestrichenen *d* abwärts, unweiblich, und die höchsten Töne werden (von *as* ab) schrillend scharf oder auch klanglos bedeckt, je nachdem die Sängerin mehr oder weniger Anstrengung auf deren Erzeugung verwendet, und leider nur zu bald wird es sich herausstellen, dass diese erzwungene hohe Lage auch die Festigkeit und Reinheit der Intention in den mittleren Chorden stark beeinträchtigen werde. Der Vortrag zeugt von einzelnen guten Intentionen, hat einzelne tüchtig dramatische Momente, muss aber im Ganzen als ein angelernter und höheren Anforderungen — wie wir sie an eine Norma, eine Valentine stellen dürfen — keineswegs befriedigender, zu oberflächlicher und unzusammenhängender bezeichnet werden. Fräul. *Wagner* meint es ehrlich, gibt sich viele Mühe, möchte es gern recht gut machen; aber es mangelt ihr der tiefe tragische Fonds, die leidenschaftliche Glut, auch dem Anscheine nach die Anlage zu characteristischer Auffassung eines Gesammtbildes, aus welchem heraus die einzelnen Züge sich entwickeln müssen, während sie allen Fleiss eben auf einzelne Züge verwendet, diese aber zu einer abgeschlossenen Einheit nicht zu concentriren vermag. Möchte sie sich doch durch den reichen, für ihre Leistungen maasslosen Beifall, der ihr jetzt gezollt wird, nicht irre machen lassen! Mag die Quelle desselben immerhin eine ganz reine, unverfälschte sein, man weiss ja, wie wohlfeil derselbe zu erlangen. Ein stark forcirter hoher Ton (sei er noch so unedel), ein langes Aushalten desselben, bei dem selbst dem Zuhörer der Athem ausgeht — ein Triller (sei er noch so unrein), eine keck hingeworfene Coloratur (sei sie so verwischt, als sie wolle) — ein brillant herausfordernder Abgang, und dergleichen andere, von speculativen Künstlern (?) vielfach geübte Verhlüffungsmanieren verfehlen beim grossen Haufen nie ihre Wirkung. Wer sich damit begnügen lässt, dem ist leicht und bald geholfen. Hoffen wir, dass Fräul. *Wagner* verständig genug ist, dies nicht zu wollen; hoffen wir aber auch, dass die Direction zeitig genug noch zu der Ueberzeugung gelange, die junge Künstlerin dürfe nur in ihrer Stimmlage angemessenen Partieen (ein Puncliren derselben oder ähnliche kleine Hilfsmittelchen thun's nicht!) heschäftigt werden, wenn sie nicht vor der Zeit muthwillig ruinirt werden solle. Denn wir dürfen jedenfalls den Gedanken fern halten, als speculire sie wie ganz gewöhnliche, gewissenlose Directoren: „Jetzt zieht die Sängerin noch, jetzt muss der Enthusiasmus ausgebeutet werden; was später uns und mit ihr wird, kümmert uns nicht!“ — — —

Wir wenden uns nun zu den Novitäten des verflossenen Quartals.

Ueber *J. Miller's* Operette mit ihrem wunderlichen Titel: „Perrücke und Musik“ vermögen wir ein Urtheil nicht zu fällen; ihre zweimalige Aufführung erfolgte während einer von uns unternommenen Reise. Das Finale des Werkchens: „Die Tabakscantate“ liegt ja seit mehreren Jahren schon gedruckt vor, und ist eine tüchtig gearbeitete, festen Männerchören wohl zu empfehlende, wir meinen auch bekannte komische Composition.

(Beschluss folgt.)

Berlin. September.

(Italienische Oper. Struensee mit Musik von *Meyerbeer*.)

Motto: „Se vuol ballare Signor contino?
„Il chitarrino le suonerò.“
Nozze di Figaro.

Die italienische Oper begann ihre dieswinterigen Vorstellungen am 31. August mit *Verdi's* Nabuccodonosore unter sehr traurigen Constellationen. Ein Graf *Gritti* hatte uns als Impresario für diese Stagione eine Truppe von Sängern (?) gestellt, die er, wie man sagt, auf einer der spanischen Inseln im mittelländischen Meer, ich glaube Majorca oder Mallorca, herrenlos vorgefunden. Ich möchte wohl wissen, wo dieser Conte *Gritti* das Hören gelernt. Auch nicht ein Mitglied der ganzen Truppe hatte eine Idee von der Kunst des Gesanges, von reiner Intonation. Entweder hat der Signor Conte keine Ohren, oder er hält uns Norddeutsche für unmusikalische Barbaren, für welche barbarische Detonisten eben die passendsten Sänger wären. Vielleicht hat der gräfliche Impresario auch in seiner Heimath ..... „wo die Citronen blühn“ öfters diese und andere Südfrüchte für uns Nordländer einschif-

Digitized by Google

fen sehen, und bemerkt, dass dieselben grün und unreif eingeschifft wurden. Er hat sich das *ad notam* genommen und versucht, grüne und unreife Sänger bei uns zu importiren, hoffend, dass dieselben, wie die Citronen, durch den Transport gelb und reif werden würden. Nun, Signora *Tavola* (Prima Donna assoluta), welche als Abigail im Nabucco auftrat, war hinlänglich gelb, aber keineswegs reif — als Sängerin nämlich —, ausserdem gewiss überreif.

Nabucco, *Verdi's* Renommécoper, hat hier entschiedenes Malheur; schon vor zwei Jahren wurde sie ähnlich schlecht aufgeführt, und hat deshalb bis jetzt auch nicht den geringsten Erfolg gehabt. Dieser Nabucco gehört in's Bereich der orientalischen, vorchristlichen Opern, wie Semiramis, Belsazar, Moses, Zenobia, Cleopatra u. s. w. Eine solche altasiatische oder ägyptische Oper erfordert für den Chor eine Menge weisser Laken, viel Bärte für Priester, viel Rossschweife und kasserolenförmige Kopfbedeckungen für die Krieger; kann man Pferde auf die Bühne bringen: — viel rothes und gelbes Zaumzeug, und Schabraken von Tiger- und Löwenfellen, die sich sehr hübsch ausnehmen. Und dann, — die Banda. Wer unserer Leser wüsste nicht, was eine Banda in einer Opera seria ist. In solchen babylonischen, assyrischen, ägyptischen Opern spielt sie besonders eine sehr amusante Figur, des Costümes wegen. Man denke sich ein ehrliches, königl. preuss. Militärmusikcorps in diese fabelhafte Garderobe gesteckt, viele mit Brillen auf den Nasen, ganz ohne Schminke und Gebärte, die Noten an die lustrumente geheftet, im königl. preuss. Paradeschritt über die Scene ziehend, ihr Stückchen abblasen. — Es ist erhebend, prächtig, original ganz und gar.

Soll ich noch gar speciell über die Aufführung des Nabucco referiren? Raum ist es nöthig. Für alle Ohren, die im Stande sind, eine balbe Tonstufe von einer ganzen zu unterscheiden, war sie ein *Greuel*.

Wunderliches Völkchen, diese Sänger! Haben nichts gelernt, können nichts, und verlangen für ihre Stümpereien nicht nur Geld, sondern gar Bewunderung. Von unseren Schustern verlangen wir, dass sie Schuhe und Stiefeln gehörig anzufertigen wissen, und so von jedem Handwerker, dass er sein Fach verstehe, sobald er seine Leistungen bezahlt verlangt. Solche Opernpfuscher aber glauben, mit der italienischen Endung ihres Namens, ausgebildetem Detoniren und starkem Geblöcke gerechte Ansprüche auf unsere nordischen Geldbeutel, wie auf unseren Beifall begründen zu dürfen.

Aber der Signor Conte hatte sich geirrt, und schon in der zweiten Oper (Lucia) brach der Sturm los, man rief ihn hervor, und verlangte Rechenschaft. Der Herr Graf und Impresario war klug genug, sich dem Unwillen eines nordischen Parterre's nicht bloszustellen, er erschien nicht auf der Scene und scheint spurlos verschwunden. Leider hat er seinen Maestro di cembalo, Signor *Gerli*, den unfähigsten italienischen Musikdirector, der bis jetzt im Königsstädtischen Theater fungirte, nicht mitgenommen, und derselbe durchsägt noch immer mit seinem fabelhaft langen Tactstocke die Luft. Man kann sich leicht vorstellen, dass nach einem solchen Debut die Vorstellungen der italienischen Oper, die in den September fielen, vor beinahe leeren Bänken stattfanden. Alle Hoffnung war nun auf die geniale *Viardot-Garcia* gestellt, welche aber nicht der Impresario Conte *Gritti*, sondern Mad. *Cerf*, die Eigenthümerin des Königsstädtischen Theaters, zu engagiren die Klugheit gehabt hatte. Sie traf zu Anfang des Octobers ein, Sonnambula wurde angekündigt, die Preise wurden erhöht, das Haus war gefüllt, die Sensation glänzend und vollständig. Auf die Leistungen dieser grossen Künstlerin werden wir baldigst in einem eigenen Artikel zurückkommen. Für diesmal nur noch folgende Finalbemerkungen über unsere italienische Oper. Eine italienische Sängertruppe für die Wintermonate nach Berlin zu ziehen, die den Ansprüchen unseres musikalischen Publicums vollkommen genügt, ist unter den obwaltenden Umständen unmöglich. Wir haben erstens kein Geld, eine Oper ersten Ranges zu bezahlen, und dann sind die Sänger ersten Ranges auch sehr rar und mit glänzenden Engagementsanträgen überhäuft. Wir müssen uns also begnügen, statt einer ganzen Oper einen Künstler von Bedeutung, wie jetzt die *Viardot*, zu besitzen. Aber Eines thut noth, und ist möglich: — das Orchester zu reorganisiren und wieder auf den Standpunct zu bringen, den es zu Zeiten *Stegmayer's* und noch *Gläser's* so ehrenvoll behauptete. Es hat seit ein paar Jahren entsetzliche Rückschritte gemacht. *H. T.*

Hamburg. Octobermonat. Unser musikalisches Treiben, welches wie gewöhnlich, so auch in diesem Jahre, gegen Ende des Sommers bis zur Herbstmitte sich weniger regsam zeigte und daher auch nur geringe Ausbeute lieferte, fängt an, sich allgemach wieder frischer zu beleben. Musikalische Vereine aller Art rüsten sich bereits wieder, das Theater hat schon einige Opernnovitäten in petto, und die Virtuosen- und Nichtvirtuosenconcerte warten an der Thür. Die Gesangacademie unter Leitung des Herrn *W. Grund* hat seit dem 5. October ihre regelmäszigen Montagsübungen begonnen, und sieh, dem vor uns liegenden Programmen zufolge, wieder völlig der ersten, ihrer ursprünglichen Bestimmung gemässen Richtung zugewendet, von der sie im vorigen Jahre abzuweichen Neigung verrieth. Gewisse Umstände nämlich, deren nähere Erörterung übrigens jetzt füglich übergangen werden mag, schienen diesen Verein veranlassen zu wollen, sich, theilweise wenigstens, dem Operastyle zuzuwenden, und dadurch, zum Nachtheile wahrer allgemeiner Kunstübung und Kunstbildung, singulärer dilettantischer Ostentation förderlich zu werden. Zu den Uebungsvorträgen für den bevorstehenden Winter sind von grösseren Musikwerken eine achtstimmige Motette von *J. S. Bach*, *Graun's* Tod Jesu, *Händel's* Messias, desselben Meisters Samson, *Haydn's* Schöpfung, *Mendelssohn Bartholdy's* Paulus, *Mozart's* Requiem, *Schumann's* Paradies und die Peri, und *Spohr's* letzte Dinge gewählt worden; ausserdem werden noch Chöräle von *Fasch*, Psalmen von *Mendelssohn* und vierstimmige Lieder von *Haydn*, *Mozart* und *Beethoven* durchgenommen. Welche von diesen Sachen zur öffentlichen Aufführung kommen sollen, ist wohl noch nicht bestimmt, uns wenigstens bis jetzt

Digitized by Google

nicht bekannt. Durch den Musiklehrer und Dirigenten eines Gesangvereines Herrn *D. Otten* sind, zum Besten der hiesigen Warteschulen, zwei Concerte angekündigt, welche an den Abenden des 21. November d. J. und des 16. Januars k. J. im Apollosaale Statt haben werden. Im ersten derselben kommen zwei Cantaten: Mirjam's Lobgesang, von *Schubert*, und *C. M. v. Weber's* Kampf und Sieg (zur Erinnerung an die Schlacht bei Waterloo) zum Vortrage; das zweite wird *Fouqué's* Gebet, von *F. Schubert*, und *Mendelssohn Bartholdy's* Walpurgisnacht bringen, welche letztere bereits im vorigen Winter durch Herrn *Otten* aufgeführt wurde und beim Publicum Anklang fand. Ueberhaupt erfreuen sich *Mendelssohn Bartholdy's* Werke hiesigen Ortes vieler Anerkennung und Theilnahme. — Von sechs Quartettunterhaltungen, welche durch den Violinisten Herrn *Carl Hafner* vorbereitet werden, wird alle vierzehn Tage eine, und zwar die erste am 18. November stattfinden; zu einigen derselben ist die Mitwirkung eines jungen Pianisten, des Herrn *O. Goldschmidt*, der nicht ohne Talent sein soll, versprochen. Noch beabsichtigt der hiesige Gesang-, Clavier- und Harmonielehrer Herr *J. J. Behrens* im nächsten Monat ein grosses Vocal- und Instrumentalconcert zu geben. Herr *Behrens* ist einer unserer ältesten Musiklehrer, der im Musikalischen von je her guten Willen bewiesen, sich auch, in früherer Zeit namentlich, um die Verbreitung und Ausbildung des religiösen Gesanges manches Verdienst erworben, als Dirigent grösserer Aufführungen jedoch bis jetzt wenig Glück und Geschick gehabt hat. Theilweise mag eine langjährige Augenkrankheit auf die vollkommene Entwickelung seiner Kräfte lähmend eingewirkt haben, da diese selten ausreichten, ihm als Lehrer oder Dirigenten gehörige Geltung zu verschaffen. Durch eine geschickte Operation ist jenes die Berufsthätigkeit dieses Mannes hindernde Uebel glücklich beseitigt worden, und somit wünschen wir seinem ferneren musikalischen Streben und Wirken den besten Erfolg.

Was nun die Oper anlangt, so scheint Nabuccodonosor sich Bahn brechen zu wollen. Die letzte Aufführung desselben war sehr zahlreich besucht und fand ungemeinen Beifall. — Ein Gast, Herr *Behringer*, vom königl. Hoftheater zu Dresden, ist am 22. October in *Auber's* Fra Diavolo aufgetreten, hat jedoch nur wenig Interesse gefunden. Seine Stimme ist ein guter tiefer Tenor. Ausbildung und Vortrag lassen zu wünschen übrig. — Die bereits in unserem vorigen Berichte erwähnte Sängerin Dem. *Bendini* nahm am 29. October als Tancred in *Rossini's* gleichnamiger Oper von uns Abschied, ohne durch ihren Gesang Sensation erregt zu haben. *Balfe's* Haimonskinder gehen heute, den 31. October, über die Bühne, und zwar zum Benefizantheile des Bassisten Herrn *Lehr*. Es ist dies das letzte Benefiz, welches dieser Sänger an unserem Theater geniesst, indem er dasselbe zum Frühjahre, wo die bisherige Direction der Herren *Cornet* und *Mühling* ihre Endschaft erreicht, verlassen wird. Herr *Lehr* ist, was Stimmqualität anlangt, weder ein besonders kräftiger noch eleganter Bass, aber gut geschult, tüchtig eingespielt, und in allen Sätteln gerecht, mithin ein unter allen Umständen ungemein verwendbares Individuum. Zum Schlusse noch die Notiz, dass die Componisten *Conradin Kreutzer* und *Flotow* seit etwa vierzehn Tagen sich in Hamburg befinden. Ersterer wird wohl längere Zeit hier verweilen, um seine neue Oper: Die Hochländerin, zur Aufführung zu bringen. Auch wird die auf morgen, den 1. November, angesetzte *Kreutzer'*sche Oper: Das Nachtlager von Granada, vom Componisten selbst dirigirt werden. *y.*

Eine Aufführung des Messias in Emden.

Aus dem Seebade Ilelgoland über Norderney und Emden nach seiner Heimath zurückkehrend, liest der Einsender neulich in der ostfriesischen Zeitung von einer kirchlichen Aufführung des Messias. Dieselbe soll gerade an dem Tage, an welchem ich in Emden eintreffe, unter der Direction des bekannten Musikgelehrten Herrn Dr. *Krüger* stattfinden. Dort vernehme ich, was Vielen, gleich mir, neu sein wird, dass dieser treffliche Kritiker Rector am Emdener Gymnasium ist. Die Emdener geben ihm das Zeugniss, dass er diese Stelle mit grosser Liebe und Berufstreue ausfülle. Auch in mehreren Zeitschriften für Pädagogik und Philologie erinnerte ich mich gediegene Abhandlungen von ihm gelesen zu haben, überdies im Conversationsblatte und in den literarischen Blättern der Börsenhalle Kritiken und Charakteristiken, z. E. über den zweiten Theil von *Goethe's* Faust, über *Th. Mundt's* Geschichte der Gesellschaft, über *Jung Stilling's* Werke u. s. w. Daneben hat der thätige Mann, wie man mir in Emden erzählte, mehrere Jahre lang einer Localzeitschrift als Redacteur vorgestanden und das Beste selbst dafür ausgearbeitet. Einen grösseren Artikel von *Krüger* unter dem Titel: „Politische Anläufe," — gegen den Dilettantismus in der Staatsverbesserungskunst und gegen das „Eins ist noth" flacher forcirter Liberalen — erinnere ich mich mit Vergnügen in irgend einer Zeitschrift gelesen zu haben. Auch die Turnschule in Emden ist seine Schöpfung und er selbst hat längere Zeit die Uebungen geleitet. Neuerdings verficht er in öffentlichen Blättern als eifriger Patriot die Interessen der Emdener Dampfschifffahrtsgesellschaft und der Emden-Münsterschen Eisenbahn. Rechnete ich dazu noch was ich schon so ziemlich von ihm kannte und worüber er manchmal öffentlich berichtete: seine musikalische Thätigkeit, die auf Abonnement unternommenen Winterconcerte, die Direction eines von ihm gestifteten und eingeschulten Singvereins, seine Virtuosität auf der Orgel, welche ihn die Emdener fast täglich in ihren Kirchen spielen hören, ferner seine eigenen Orgelcompositionen, von welchen *Körner* im Orgelfreund und Orgelvirtuosen Manches veröffentlicht hat, und neuerdings seine phantasiereichen, lebensvollen Trio's und Quartett's (für Streichinstrumente und Pianoforte), von denen ich diesen Frühling in M— Gelegenheit hatte eines zu hören, welches zu einem Preisconcurse eingesandt worden war und das Accessit davongetragen hatte; brachte ich endlich zu dem Allen noch die gediegenen, tiefgehenden Recensionen desselben Mannes über theoretische Musikwerke (z. E. über die *Marx*'sche Compositionslehre) und über so viele ältere und neuere Tondichtungen (z. E. über den „Tod Jesu,"

Digitized by Google

die „Hugenotten," die „*Winterfeld*'sche Geschichte und Sammlung," das *Schumann*'sche „Paradies und die Peri," mehrere *Mendelssohn*'sche Werke u. s. w.) in Anschlag: so gestehe ich, dass ich sehr gespannt darauf war, den vielseitigen Mann, mit welchem ich in der Verehrung unserer grossen Tondichter: *Eckard*, *Bach*, *Händel*, *Mozart*, *Haydn*, *Beethoven* u. A. so ganz übereinstimme, persönlich zu schauen, ihn nun auch als Dirigenten bei der öffentlichen Aufführung eines Oratoriums kennen zu lernen. Und auch hier bat er mich, wenn ich die gegebenen Umstände berücksichtige, vollkommen befriedigt und mich nur bedauern lasseu, dass ihm zu solchem Wirken nicht grössere Massen und ausgebildetere fremde Künstler zu Gebote stehen, besonders aber, dass es ihm an einem Orchester fehlt. In Ermangelung dessen musste er den ganzen Messias mit der Orgel begleiten lassen, was freilich von eigenthümlicher kirchlich-reiner Wirkung, indess doch für die Dauer eines ganzen Oratoriums, trotz einer zweckmässig wechselnden Registrirung, etwas monoton ist.

Die *Händel*'sche Originalouverture, die das trostlose, weltliche, jüdisch-heidnische Treiben der nächsten Vorzeit zu malen scheint, auf dessen Gewirr dann die tröstende Verkündigung des Erlösers uns so erhebend in die Seele tönt, — dieses eigenthümliche Vorspiel fiel aus, vielleicht mit Recht, da es auf der Orgel wohl zu unbedeutend und zerbackt herausgekommeu wäre. Statt dieser Einleitung spielte der Dirigent ein tiefsinniges, die Zuhörer ernst-stimmendes Präludium von *J. S. Bach* aus E dur. Auch zu dem zweiten Theile bereitete Herr *Krüger* dieselbeu durch ein passeudes *Bach*'sches Präludium vor.

Das „Tröstet" war nicht dem Tenor, sondern — vermuthlich aus localeu Gründen — einer jungen Dame zugetheilt. Diese trug noch einige andere Sopran- und Altpartieen vor, und gern hörte ich *alle* von ihr, wenn sie nicht zuweilen, ohne innereu Grund und in Widerspruch mit ihrer übrigens guten Schule, Tact und Rhythmus verletzt hätte. Die Stimme ist bei grossem Umfange von seltener Schönheit und Fülle, und wäre wohl einer weiteren künstlerischen Ausbildung werth. —

Das liebliche: „Er weidet seine Heerde" hätte mit seinen vielen Wiederholungen das Interesse länger gefesselt, wenn sich Sopran und Tenor darein getheilt hätten.

Der Chor schwankte nur einigemal, namentlich in dem freilich schwierigen: „Er wird sie einigen," in dem lieblichen: „Sein Joch ist sauft" (dessen erstere Hälfte ich, seiner Zartheit wegen, lieber als Quartett genommeu hätte, wenngleich *Händel*'s autographe Partitur auch hier den vollen Chor sollte auftreten lassen), dann leider auch in dem bewundernswerthen, kunstvollen Jubelliede: „Lobsingt dem ewigen Sohn!" und in dem innigen: „Drum Dank!"

Alle die vielen anderen Chöre aber gelangen sehr befriedigend; besonders ausgezeichnet war: „Sieh', das ist Gottes Lamm," ferner: „Hoch thut euch auf!" und der Schlusschor. Kaum erinnere ich mich, diese drei Chöre jemals präciser und wärmer gehört zu haben. —

Wie mich meine eben so andächtige als schöne Nachbarin in der Kirche versicherte, hatte Herr *Krüger* nur einige kurze Sommerabende auf Einübung des grossen Werkes verweuden können. Gleichwohl sind, wenn ich derselben Autorität glauben darf, nur wenige Mitglieder des Chores musikalisch ausgebildet, und die Schwierigkeit der Direction mag auch dadurch sehr gesteigert worden sein, dass die eben so wenig geübten Hilfscontingente, aus den Nachbarstädten, sich erst zur Generalprobe und Aufführung mit dem Stammchore vereinigt hatten. Desto grösseren Respect vor dem Lehrer und Dirigenten musste mir die durchgängig gelungene Aufführung einflössen.

E....feld. Dr. *P*.....

Rom. Der hiesige Marchese *Domenico Caprarica*, der bekanntlich *Mendelssohn's* Paulus in's Italienische übersetzte und dies Oratorium auf dem Wege des Abonnements herausgab, fasste den sonderbaren Gedanken, seinen Landsleuten nach und nach eine ganze Sammlung deutscher classischer Oratorien in's Italieniache übersetzt anzubieten. Sonderbar in der That war ein solches Unternehmen eben jetzt, wo mit sehr wenigeu Ausnahmen die ächte musikalische Kunst in Italien ausgestorben ist, jede Oper den Maraamus au der Stirne trägt, auch durch so gar viele aus der welken Flora italienischer Operamelodieen entstandene Instrumentalcompositionsbouquets im Vereine mit Virtuosenhexerei der Geschmack au der himmlischen Tonkunst ganz irre geleitet ist: wie kann man da wohl den Leuten den Eingang in einen *Händel*'schen Riesenpalast anbieten? ... Wahr ist es: in den von Herrn *Landsberg* hier gegebenen jährlichen Winteracademieen haben *Händel*'sche Stücke stets Furore gemacht; es waren dies aber blos einzelne eigens gewählte Stücke, und das Publicum war ein gemischtes von einheimischen und ausländischen. Was würde aber auch ein *Paesiello* zu dem Vorhaben des Herrn Marchese gesagt haben: er, der *Haydn's* Schöpfung *una porcheria tedesca* (eine deutsche Schweinerei) genannt? ... Hat mir nicht selbst ein tüchtiger alter Meister der alten italienischen Schule, dem deutsche Musik nichts weniger als fremd war, 1810 zu Mailand auf einen ihm von mir gemachten musikalischen Vorschlag geäussert: *non vogliamo intedescarci* (wir wollen uns nicht hedeutschen, versteht sich in der Musik). Gehen wir gar zur Glanzepoche der italienischen Meister zurück, die gewiss viel Vortreffliches in melodischer und contrapunctischer Hinsicht geliefert: kein Einziger von ihnen hat indess ein Oratorium wie *Händel*, *Bach* und *Haydn* erzeugt, eben so wie die Oper baffe von *Paesiello* und *Cimarosa* selbst den *Weigl*'schen italienischen Opern dieser Gattung weit nachstehen, und mit den *Mozart*'schen gar keinen Vergleich aushalten; des famösen Stabat mater des grossen *Rossini* nicht zu gedenkeu. — Das Missliche des Herrn Marchese *Caprarica*, seinen Landsleuten deutsche Musikleetionen geben zu wollen, hat sich durch sein gänzliches Misslingen auch zu deutlich gezeigt. Nach *Mendelssohn's* Paulus gab er *Händel's* Jephta nach *Mosel's* Bearbeitung, italienisch übersetzt, mit grossem Geldverluste heraus, dabei aber sein Unternehmen gänzlich auf, weil er nur eine kümmerliche Unterstützung fand, wie folgende, dem letzten

Digitized by Google

Hefte besagten Oratoriums beigefügte, vielsagende Bekanntmachung an seine Herren Abonnenten nur zu deutlich zeigt. Hier das Wesentlichste davon in deutscher Uebersetzung.

„*An die verehrlichen Subscribenten. Der Uebersetzer.*"

„Mit diesem Hefte nehme ich von Euch, meine verehrlichen, aber allzuwenigen Herren Subscribenten, Abschied, und den letzten Abschied."

„Eher wollte ich meine zweite Uebersetzung mit bedeutenden Unkosten endigen, als mein Versprechen nicht halten, indem ich die geringe Zahl meiner Gönner, die mich nicht verliessen, bemerkte. Diesen zolle ich meinen lebhaftesten Dank .... Die meisten unserer römischen Musiker sind zu gelehrt, als dass sie Denjenigen, der ihnen zu beweisen behauptet, es gäbe noch viel Unbekanntes im musikalischen Reiche für sie, nicht mit schiefen Augen betrachten sollten. — Gebt nicht die Schuld mir, wenn ich die Euch im ersten Hefte versprochene Sammlung ausländischer Oratorien so schnell endige, aber wohl den Zuständen des Landes und der Zeiten u. s. w."

Die hiesige Congregazione ed Accademia di S. Cecilia hat diesen Frühling folgende Individuen zu ihren Mitgliedern ernannt: die Herren *Rehfeld* aus Berlin, *Josephson* aus Stockholm, *Gurlit* aus Altona; die Damen Vicountess *Emma Stuart*, geb. *Barthurt*, *Corinna Luigi*, geb. *Nanni* aus Livorno, *Costanza Geiger* aus Wien; zu Capellmeistern: *Giuseppe Bornacini* aus Ancona, *Giuseppe Rivalta* aus Imola, *Pietro Raimondi* (aus Rom) zu Palermo, und den Bassisten *Enrico Monachesi* aus Rom.

Die hiesige Rivista, Nr. 22, vom 10. Juni, will durch einen ihrer gut unterrichteten Correspondenten wissen, dass die von französischen Blättern ausposaunte vermeintliche neue *Rossini*'sche Oper: La Pucelle d'Orléans nichts anderes sei, als eine kleine Cantate für eine Altstimme, die *Rossini* vor mehr als fünfzehn Jahren für Madame *Pelissier* componirt, die so eben, wie man sagt, seine Gattin geworden ist.

Feuilleton.

Messina. Die längst bekannte Prima Donna *D'Alberti* (Französin von italienischen Eltern), freilich nicht mehr in ihrer anfänglichen Zierde, fand hier Anerkennung in *Donizetti's* Roberto d'Evreux. Nach der Cabaletta ihrer Cavatina di Sortita flatterten die Damen in den Logen mit ihren Tüchern so oft, dass der laute Beifall siebenmal begann; etwas Aehnliches fand bei ihrer Finalarie statt. Tenor *Santi*, die *Repassini* als Sara und Bassist *Corsi* empfingen ihren guten Theil Applaus. Zu ihrem Benefiz wählte die *Repassini Donizetti's* Betly, und erntete dafür Blumenkränze, Sonette und Fuoras in der Menge.

Rustschuck. Bei Ankunft des Grossherrn in dieser Stadt am 1. Juli wurde noch an demselben Abend in dessen Gemächern von der eigens hierher gekommenen Sängergesellschaft aus Bukarest eine grosse musikalische Academie gegeben, die dem Sultan so sehr gefiel, dass er sie nochmals zu hören wünschte, weswegen eiligst (in 24 Stunden) ein Theater errichtet und noch zwei musikalische Academieen in Custim in Gegenwart des Sultans, der ihn begleitenden Grossen des Reiches und der verschiedenen, ihm zu huwillkommnen angelangten Personen gegeben wurden. Sämmtliche Sänger (worunter die *Carl* und die *Baumann*) erhielten dem Vernehmen nach grossmüthige Geschenke von Seiten des Sultans, der zugleich seine grosse Zufriedenheit mit ihnen zu erkennen gab.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Neue Verlags-Artikel von **Schuberth & Co.**, welche durch Gehalt und Ausstattung das Interesse der Musikfreunde besonders in Anspruch nehmen:

Flügel, G., Bouquet des Dames. Bagatelle en Forme de Valse. Op. 2. 15 Sgr.

Haydn, J., Variationen über d. österr. Volkslied: Gott erhalte Franz den Kaiser, für Pfte übertragen von *L. Schuberth*. 10 Sgr.

Kittl, J. (Direct. d. Prag. Conservat.), Sonate f. Pfte zu vier Händen. Op. 27. 1 Thlr. 15 Sgr.

Krebs, C., Der deutsche Knabe. Lied für Alt oder Bariton mit Pfte. Op. 140. 10 Sgr.

Lindpaintner, P. v., „Die Fahnenwacht." Lied für eine Singstimme mit Guitarre. 5 Sgr.

— — Der Trauernde. Lied im schwäb. Volkstone für Sopr. oder Tenor mit Pfte oder Guitarre. 5 Sgr.

— — Dasselbe für Alt oder Bariton m. Pfte od. Guitarre. 5 Sgr.

Mayer, Charles, Fantasie über Themas a. d. Oper: „Die Stumme von Portici." für Pfte. Op. 88. 1 Thlr. 10 Sgr.

Schmidt, J., La Violette. Rondino f. Pfte. Op. 205. (d. kl. Hexameron Csh. 3). 15 Sgr.

Schuberth, L., Miniaturfantasie a. d. Oper: „Die Puritaner." für Pfte. Op. 35. Liv. 4. 17½ Sgr.

Spohr, L., 13ᵉ Concert f. Violine, Op. 128, mit Orchester. 4 Thlr. 20 Sgr.

— — Dasselbe mit Pfte. 1 Thlr. 25 Sgr.

Vollweiler, C. (Preiscomponist), Elégie en Forme de Marche funèbre, pour Piano. Op. 11. 12½ Sgr.

Portraits.

Canthal, Aug. M. (Musikdirector), lithographirt, chin. Papier 1 Thlr., weiss Papier ⅔ Thlr. ord.

Lubin, L. de St. (Concertmeister), lithographirt, chin. Papier 1 Thlr., weiss Papier ⅔ Thlr. ord.

Mayer, Charles (Pianist), lithographirt, chin. Papier 1 Thlr., weiss Papier ⅔ Thlr. ord.

Pischeks, J. B. (königl. würtemberg. Hof-Opernsänger), lithographirt, chin. Papier 15 Sgr., weiss Papier 10 Sgr. ord.

(Alle Buch- und Musikalienhandlungen besorgen Bestellungen.)

In der k. k. Hofmusikalienhandlung von **A. Diabelli & Comp.** in Wien ist so eben erschienen:

Schäferlied, norwegisches, „Herbei ihr muntern Thiere," für Sopran oder Alt mit Pianoforte (gesungen von Fräul. *Jenny Lind*, und mit ihrer Bewilligung herausgegeben). 48 Kr.

Tanzlied aus Dalekarlien: „Komm du liebes Mädchen" für Sopran oder Alt mit Pianoforte (gesungen von Fräul. *Jenny Lind*). 30 Kr.

Digitized by Google

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben
im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig
erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr. Ngr.
Chopin, F., Barcarolle pour le Piano. Oeuv. 60	— 20
— — Polonaise-Fantaisie pour le Piano. Oeuv. 61	— 27½
— — 2 Nocturnes pour le Piano. Oeuv. 62	— 22½
Dettmann, W., Romance pour le Piano	— 15
Gade, N. W., Comala. Dramatisches Gedicht nach Ossian für Solo, Chor und Orchester im Clavierauszug. Op. 42.	3 10
— — Dasselbe. Die Singstimmen	2 20
— — Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell. Op. 8.	3 —
Händel, G. F., Der Messias. Oratorium. Die Orchesterstimmen	8 —
Lortzing, A., Ouverture zu der Oper: Der Waffenschmied. Für das Pianoforte zu vier Händen	— 20
Thalberg, S., Fantaisie pour le Piano sur des thèmes de l'Opéra: Norma de Bellini. Op. 37. (Deuxième ron. Nr. 4.)	— 20

Neue werthvolle Musikalien.

Se eben sind in unserem Verlage erschienen und durch alle solide Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

Gumbert, 12 Kinderlieder für eine Singst. Op. 43. H. 20 Sgr.
Halevy, Die Musketiere der Königin, Oper in 3 Acten. Vollständ. Clavierauszug mit deutschem u. französischem Text. 8⅓ Thlr., für Piano allein arr. v. Klage. 3 Thlr., Ouverture u. alle Gesangnummern einzeln à ½ — 1 Thlr.
— Potpourri a. d. Musketieren f. Piano v. Chwatal. 20 Sgr.
— Das Schönste u. d. Musketieren f. Piano v. Schubert. 4 Lief. à 20 Sgr.
Hünten, Fr., Fantaisie o. l. Mousquetaires (Die Musketiere) de Halevy pour Piano. Op. 143. ½ Thlr., dº à 4 ms. ½ Thlr.
Kullak, Impromptu. Idylle, Romance p. Piano. Op. 25. à ⅓ Thlr., Arie u. d. Königin v. Cypern f. Piano. 17½ Sgr.
Leearpentier, Les Mousquetaires de Halevy (Die Musketiere der Königin). 2 Bagatelles, Nr. 60, p. Piano. à 12½ Sgr.
Liszt, 6 Poésies: Loreley, An Rhin, Mignon, Roi du Thule, Invocation, Angiolin p. Piano. à ⅓ — ⅔ Thlr.
Litolff, Souvenir de Concert de Lucia di Lammermoor p. Piano. Op. 19. ¾ Thlr. Opuscules p. Piano. Op. 25: Mazourka, Valse styrienne, Polonaise brillante, Bolero, Tarantelle. à 15 Sgr.
Meyerbeer, Romanze der Erminia aus dem Hoffest zu Ferrara für Sopran oder Tenor mit Begl. des Orchest. 1½ Thlr., mit Piano. 7½ Sgr. Von den Damen Lind, Viardot-Garcia, Marx und Tuczek gesungen.
Mozart, Le célèbre Larghetto p. Violon et Piano. 12½ Sgr., dº p. Violoncelle av. Piano arr. p. Kummer. 15 Sgr.
Louis, Sérénade o. l. Mousquetaires de Halevy. Op. 165. Fantaisie o. La Favorita p. Violon av. Piano. Op. 145. à 4 Thlr.
Olga, Grossfürstin v. Russland. Paradenmarsch f. Orch. 20 Sgr., f. Harmonie 4 Thlr., f. Piano 5 Sgr., zu 4 Händen 5 Sgr.
Schäffer, Sonntagsjäger. Deutschland hoch! Freie Geister. Knickkastenmann. Heitere Lieder f. 4 Männerst. Op. 14. à 15 Sgr.
Spontini, Ouverture d'Olympie p. 2 Pianos à 8 ms. ¾ Thlr.
Thalberg et **Lee,** Grand Duo a. d. Mélodies styriennes p. Piano et Violoncelle, dº p. Piano et Flûte. Op. 61. à 1½ Thlr.
Lord Westmorland, 1re Sinfonie arr. p. Piano p. Litolff. 1½ Thlr.
Rubini, Soirées italiennes. 8 Ariette e Romanze per Soprano o Tenore c Piano. Mit italien. u. deutsch. Text. 1½ Thlr.
Russische Nationallieder f. eine Singstimme u. Piano: Der Talisman. Die Nachtigall. Gartnerin u. russ. Nat.-Marsch. à 5 Sgr.
Schleswig-Holsteinmarsch nach d. Nationalmelodie arr. v. Grazioni f. Piano zu 4 Händen à 5 Sgr., f. Orch. 20 Sgr.
Schleswig-Holsteinlied u. **Deutschlands Antwort** f. 4 Männerstimmen 5 Sgr., f. eine Singst. 5 Sgr., einzeln 2½ Sgr.
Taubert, La Campanella für Piano, leicht für kleine Hände. 12½ Sgr.

Baldigst erscheint:

Meyerbeer's Musik zu Struensee, in Partitur, Stimmen und Clavierauszug, bestehend aus 12 Nummern, Ouverture, Entre'acts, Märschen, Polonaise, Chor u. s. w.

Der Ruhm dieses genialen Werkes ist documentirt durch die Einstimmigkeit des ehrenden Urtheils der Kritiker und den rauschenden Beifall des Publicums bei den zahlreichen Vorstellungen in hiesigen Hoftheater.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikhandlung.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Album 1847

contenant

6 Morceaux élégants

sur des airs allemands favoris

par

F. Beyer.

Op. 90. 2. Suite. Prix 4 Fl. 12 Kr.

Nr. 1. Die drei Liebchen, von *Speier.*
„ 2. Die Heimath, von *Krebs.*
„ 3. Irene und Agathe, von *Abt.*
„ 4. Maurische Standchen, von *Küchen.*
„ 5. Die Fahnenwacht von *Lindpaintner.*
„ 6. Standchen, von *Schubert.*

Le Jardin d'hiver.

Album 1847

contenant

F. Beyer, Elégie.
F. Burgmüller, Réverie, Valse.
H. Esser, Mon ange, Mélodie.
H. Herz, Paquerette, Mélodie.
Leearpentier, La Baignense, Mélodie.
E. Prudent, Cantabile.
H. Rosellen, L'inquiétude.

Herz, H., Les célèbrités du jour, 6 Valses brillantes. Op. 153.
— — Grand Duo concertant à 4 mains sur des motifs du Desert. Op. 156.
Prudent, E., Grande Fantaisie sur la Juive. Op. 26.
— — Fantaisie sur la marche triomphale de Charles VI. Op. 27.

Stuttgart, den 4. November 1846.

In dem Verlage von *Schuberth & Comp.* in Hamburg erschien in der letzten Zeit das *Lindpaintner*'sche Lied: „*Die Fahnenwacht,*" Text von *F. Löwe* mit Clavierbegleitung à 8 Sgr., und dem Beisatz auf dem Titelblatt: *einzige Original-Ausgabe.*

Da man nach dieser Ankündigung glauben könnte, die vor 2½ Jahren von uns veranstaltete Ausgabe eben dieses Liedes sei eine unrechtmässige, so erachten wir der Ehre unserer Handlung es für angemessen, öffentlich zu erklären:

„Dass Herr Capellmeister von *Lindpaintner* uns bereits im April „1844 — und zwar vor Zeugen, worunter der hier lebende „Dichter selbst — dieses Lied gegen eine Anzahl von Exemplaren für unsern Verlag überlassen hat." —

Wir fahren daher fort, unsern Geschäftsfreunden die sehr bedeutenden Vorräthe unserer *rechtmässigen* Ausgabe der „*Fahnenwacht*" mit Clavier- und Guitarrebegleitung à 6 und à 4 Sgr. auch ferner bestens zu empfehlen.

Allgemeine Musikhandlung.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten November. **Nr. 47.** 1846.

Inhalt: *Nachrichten.* Aus Leipzig: Das Concert der Frau Clara Schumann und die neue Symphonie von Robert Schumann. Aus Dresden. (Beschluss.) Aus Berlin: Meyerbeer's Musik zur Tragödie Struensee von Michael Beer. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

NACHRICHTEN.

Das Concert der Frau Clara Schumann, und die neue Symphonie von Robert Schumann, in dem Saale des Gewandhauses zu Leipzig, am 16. November.

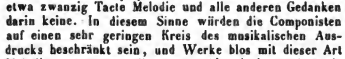
Ein Concert dieses Künstlerpaares gehört seit mehreren Jahren unter die bedeutendsten und interessantesten Erscheinungen im Leipziger Musikleben. Es zieht jedesmal herbei, was auf höhere Bildung und Genussfähigkeit in der Musik Anspruch macht. Diese sieh nicht blos erhaltende, sondern stets steigernde Theilnahme einer Stadt, in welcher die reichsten Musikgenösse sich in Ueberfülle an einander drängen, spricht am Schlagendsten für den Werth der Kunstleistungen. Man kommt hier nicht zum zweiten Male, um etwas Mittelmässiges zu hören. — Frau *Clara Schumann* spielte das herrliche Concert aus Gmoll von *Mendelssohn*, vollendet in jeder Beziehung, und erregte einen wahren Beifallssturm. Mit ihrer jüngeren Schwester trug sie ein Rondo von *Moscheles* zu vier Händen vor, das wohl weniger als Kunstleistung denn als gefällige Zwischengabe gelten sollte. Zuletzt spielte sie drei Piecen für Clavier allein, worunter eine von eigener Composition ihr auch als Componistin Ehre macht. Eine Barcarolle von *Chopin*, eben erst im Druck erschienen, war ein neuer Beweis von der unerschöpflichen Erfindungsgabe dieses originellen und etwas barocken Geistes. Die Künstlerin wiederholte dieses Stück am Schlusse, von dem nicht aufhörenden Applaus zu einem da Capo gezwungen. Uns armes Individuum quält jedes da Capo, und wir entwischten diesem Zudrucke des ersten Eindrucks. — Fräul. *Schuls-Wieck* sang mehrere grössere und kleinere Piecen. Diese junge Dame war vor Kurzem auf hiesiger Bühne als Agathe im Freischütz aufgetreten, rauschend applaudirt und am Schlusse beranszgerufen worden. Auch heute applaudirte man stark. Wir wundern uns darüber nicht. Ein junges Talent bedarf der Aufmunterung. Aber wir würden uns wundern, wenn dieser Applaus für ein Urtheil genommen würde. Die Stimme der Sängerin ist nicht sehr umfangreich; die tieferen Töne sind schwach, die mittleren schön, klangvoll, die höheren, besonders, wo sie leidenschaftlich werden sollen, etwas hart, und merkt man ihnen einige Anstrengung an. Hier liegt die Gefahr für die Zukunft. Wir glauben nicht, dass die Ursache in der Stimme an sich liege, sondern in der anstrengenden Uebungsweise dieser höheren Töne, und in nicht gehöriger Berücksichtigung leichten ungezwungenen Anschlags derselben. Da ist noch sehr sorgfältiges und sehr behutsames Studium nöthig, wenn die technische Ausbildung vollendet werden soll. Wie es mit dem künstlerischen Vortrage und Ausdrucke in der Folge werden mag, ist jetzt nicht zu bestimmen. Besonders lebendigen Geist, Ausbruch tieferen Gefühls haben wir noch nicht vernommen. Der nach Tempo und Eintheilung fragende Blick beim Dirigenten, namentlich auf der Bühne als Agathe, scheint auf noch unsichere Musikbildung hinzudeuten. Die junge Künstlerin war sehr ängstlich, und ist folglich sehr bescheiden. Die Arroganz zittert nicht. Gerade aus diesem Grunde haben wir unsere Meinung unumwunden ausgesprochen. Ihr kann nur Wahrheit nützen. Und wer uns nützen will, der meint es doch wohl gut mit uns?

Das Concert wurde eröffnet mit der Symphonie von *Robert Schumann*, welche wir vor Kurzem in dem Gewandhausconcerte zum ersten Male gehört hatten. Die Erscheinung eines neuen Werkes der Art, des Höchsten in der Instrumentalmusik, und von einem der begabtesten Tongeister angehend, ist ein Ereigniss von hoher Bedeutung für die Musikwelt. Denn es ist eine Aussage über die künstlerische Anschauungsweise und Schaffenskraft der Zeit. Der ächte Künstler schreibt nicht in's Blaue hinein, was ihm der Augenblick gibt, mit dem sich selbst ertheilten Nachlass etwa, diesmal etwas Geringeres zu bringen, sondern er spricht in Tönen aus den Gehalt seines Inneren und in der Form und Ausdrucksweise, welche er für die künstlerisch beste hält. Hat nun auch jeder bedeutende Componist sein Eigenthümliches, so haben doch alle bedeutenden Componisten einer Zeit auch ihr Gemeinsames, und dieses scharf erfasst und ausgesprochen, käme zum Bewusstsein, was man Zeitideal, hier der Symphonie, nennen könnte. Vergliche man die gemeinsamen Merkmale eines solchen Zeitideals mit denen früherer Perioden, so liessen sich interessante Folgerungen daraus ziehen, auf Vor- oder Rückschritt oder Stillstand der Kunst. Doch würde uns die Ausführung dieser Gedanken hier zu weit führen. Wir versuchen sie vielleicht später, und kehren hier zu dem Werke *Schumann's* zurück.

Digitized by Google

Die neuere Zeit spricht in der Symphonie, wenige Ausnahmen abgerechnet, die Höhepuncte der Seelenzustände aus. Das Humoristische, das Liebliche, das Anmuthige, überhaupt die Welt der stilleren Gefühle tritt mehr in den Hintergrund, und der brausende Strom der Leidenschaften flutet mächtiger und mächtiger herein in die von vielen Seiten her aufgeregte Gegenwart. Diesen Character der Zeit spiegelt die neue Symphonie *Schumann's* ab. Der erste Satz zeigt ihn, das Scherzo in seinem Totale gleichfalls, das Finale ist wildbinstürmendste Leidenschaft, und selbst das kurze Adagio lässt uns nicht zur Ruhe kommen. Müssen wir nun das so lange anhaltende und steigende Feuer der Leidenschaft in dem Componisten bewundern, so müssen wir bedauern, dass er es so anhaltend und ungebändigt hat herausströmen lassen. Den heftigsten Stürmen in der Natur wie in der Menschenbrust hat der Schöpfer wohlweislich nur eine kurze Dauer verliehen, und längere Ruhe dazwischen gelegt, damit sie von der schwachen Menschheit ertragen und ausgehalten werden können, und dieser Maxime muss auch der Künstler folgen, wenn das Interesse und der Genuss an seinem Werke anhalten soll bis zu Ende. Es scheinen uns mit einem Worte die hervortretenden Contraste, und namentlich die grossen, in den vier Sätzen gegen einander zu fehlen, wie sie z. B. *Beethoven* in seinen Symphonieen, auch in der leidenschaftlichen Cmoll-Symphonie, auf so wohlthuende Weise dargelegt hat. Drei Sätze bei *Schumann* haben verschiedene Thema's und Tactarten, aber sie dienen alle demselben leidenschaftlichen Character. Hinsichtlich der Contrastirung der Perioden, in den einzelnen Sätzen für sich betrachtet, fehlen zwar schwächer instrumentirte und einfach melodiöseren Stellen nicht, aber die gewaltigen, aufgeregten, massenhaften erdrücken sie durch ihre Länge und Menge. Gegen acht schwächere Tacte erscheinen vielleicht zwanzig, dreissig stürmische. Das Vorherrschende, Ueberwiegende in einem Kunstwerke aber macht sein Totale, seinen Character. Drei, vier ruhige Leute unter einer tumultuarischen Menge verdrängen das Bild des Tumultes nicht. Resultat in dieser Beziehung wäre nun unserem Ermessen nach, dass das Gewaltige und Stürmische zu vorherrschend ist, die Seele damit zu sehr überflutet wird, die Anspannung demnach zu lange dauert, und ein Verlangen nach ruhigeren Gefühlen in dem Zuhörer entsteht, welches nicht vollständig befriedigt wird.

Wir haben dem Werke den Vorwurf machen hören, es fehle ihm die Melodie. Hierin können wir nicht beistimmen. Wenn man unter Melodie nur die einfache, homophon und piano begleitete Cantilene versteht, so wären eine Menge der herrlichsten Tonschöpfungen ziemlich melodielos. In diesem Sinne genommen hätte der erste Satz der C moll-Symphonie von *Beethoven* im Ganzen etwa zwanzig Tacte Melodie und alle anderen Gedanken darin keine. In diesem Sinne würden die Componisten auf einen sehr geringen Kreis des musikalischen Ausdrucks beschränkt sein, und Werke blos mit dieser Art Melodie ausgestattet sollten uns wohl mehr langweilen als wirklich dauernd fesseln. Wenn wir aber Gedanken, wie:



das melodische Element in weiterem Sinne, als künstlerische Zeichnung aufgeregter Seelenzustände, nicht absprechen dürfen, so müssen wir es auch der *Schumann*'schen Symphonie und durchgängig zugestehen. Es ist das Schicksal fast aller tiefen und originellen Tonwerke, dass man zuerst die Melodie darin vermisst, und diese etwa nur da vernimmt, wo sie oben auf schwimmend und von einfachen Tonwellen getragen erscheint. Später entdeckt man wohl, dass sie doch weiter fortlieht, nur von anderen Stimmen übernommen, und endlich zeigt sich gar, dass ihr Faden durch das ganze Stück fortläuft. Dies ist auch der Fall in *Schumann's* Symphonie, und wie man bei der zweiten Aufführung mehr Melodie entdeckte, wird jede neue Aufführung den Faden derselben, der sich durch alle Sätze zieht, mehr und mehr hervortreten und erkennen lassen.

Die Instrumentation hat der Componist in bedeutendem Grade in seiner Gewalt. Die Gedanken sind alle eigenthümlich gefärbt; Einzelnes blitzt vorzüglich piquant hervor, wie z. B. die zweite Periode in der Einleitung zum ersten Satze; der fortgesetzte Triller der Violinen in dem Andante u. A. m.

In Leipzig ist das Schicksal des Werkes entschieden. Die Partitur ist als eine warm applaudirte nach Hause getragen worden, und der Componist hat die Schlacht am zweiten Tage vollständig gewonnen. Die Ausführung von Seiten des Orchesters war in Berücksichtigung der bedeutenden Schwierigkeiten des Werkes ausgezeichnet zu nennen, wie bei den sorgfältig abgehaltenen Proben und unter Leitung des Dr. *Mendelssohn* nicht anders zu erwarten war.

Dresden. (Beschluss.) Es bleibt uns also nur *Reissiger's* „Schiffbruch der Medusa" übrig, und wir glauben es den Lesern schuldig zu sein, darüber etwas ausführlicher zu berichten, da der Componist seit Jahren nichts auf diesem Gebiete veröffentlicht hat, eine eingehendere Beurtheilung ohne Zweifel beanspruchen darf, und überdies in dem vorliegenden Werke sich ein unzweifelhafter Fortschritt bekundet, der ihm längere Dauer, günstigere Aufnahme, auch an anderen Orten verheisst, als die früheren Opern *Reissiger's* vermöge ihres minderen dramatischen Gehaltes sich zu erringen vermochten.

Beginnen wir mit einer kurzen Erzählung des Sujets, das einer französischen Unterlage sein Dasein verdankt, und — wenn auch in ganz anderer Auffassung und Motivirung — vor vielen Jahren schon als Schauspiel, selbst als Ballet und neuerdings bekanntlich von *Flotow*, unter dem Titel: Die Matrosen, als Oper bearbeitet worden ist.

In einem kleinen Hafenorte Frankreichs lebt der alte André (Herr *Dettmer*), früher Seemann, jetzt Aubergist, mit seiner Tochter Aline (Fräul. *Thiele*). Er hat Maurice (Herr *Mitterwurzer*), den Sohn seines Freundes, Hochbootsmann der Medusa, erzogen, und hegt die Absicht, diesen mit seiner Tochter noch vor dem nahe bevorstehenden Abgange der Fregatte zu vermählen, da er von der Liebe Alinen's zu dem Matrosen Urban (Herr *Tichatschek*) nichts ahnt. Dieser hat die bezügliche Unterredung gehört, und erfährt von der Geliebten, dass

Digitized by Google

sie sich dem Willen des Vaters fügen müsse — wesshalb, erfährt man freilich nicht —, dass aber ihr Herz ewig ihm gehören werde. Diese Liebesschwüre belauscht Kernadec, ein reicher Gutsbesitzer (Herr *Räder*), die komische Person der Oper, ist zwar sehr entrüstet darüber, wirbt indess um Alinen's Hand, und wird natürlich abgewiesen. Der Ehecontract zwischen Maurice und Alinen soll vollzogen werden, als die Signale vom Schiffe zur sofortigen Abfahrt rufen; alle Schiffsangehörigen, Passagiere, Matrosen u. s. w. begeben sich sofort unter den Segenswünschen der Zurückbleibenden dahin, nachdem Urban von seiner Mutter Margarethe (Frau *Wächter*) ein Kreuz als Talisman, von Aline ihren Strauss als Erinnerungszeichen empfangen hat. — Im zweiten Act sehen wir uns auf dem Verdecke der Medusa, die im Begriff steht, die Linie zu passiren, und wo deshalb die Anstalten zum Feste der tropischen Taufe getroffen werden. Urban allein nimmt keinen Theil daran; in Schmerz versunken, Alinen's Strauss in der Hand, wird er von Maurice beoerkt, der ihm den Strauss entreisst, ihn verhöhnt und dadurch zur höchsten Wuth reizt. Sie ringen mit einander, Urban ergreift die Axt, um seinen Gegner, den Vorgesetzten, niederzuschlagen, als der Capitain dazwischentritt und Urbau als Meuterer gefesselt in den Schiffaraum hinabführen lässt. Das Fest beginnt; während desselben erhebt sich Gewitter und Seesturm, das Schiff strandet auf einer Sandbank, ein Blitz zertrümmert den Hauptmast — das Schiff scheitert. Der dritte Act zeigt uns die vom Schiffe Geretteten auf einem Flosse mitten im Meere, in der bittersten Noth, Alle mehr oder minder dem Verschmachten nahe — unter ihnen Maurice, Urban, der Capitain. Letzterer will den kargen Ueberrest des noch vorhandenen Weines vertheilen lasaen; Urban gibt seinen Antheil dem Maurice, der nicht mehr im Stande ist, sich von der Stelle zu bewegen, dureh den Edelmuth des Nebenbublers aber gerührt, ihm seine Rechte auf Aline überträgt und dann verscheidet. Urban in freudigster Aufregung und doch den Tod vor Augen, wendet sich zu seinem Talisman — man erblickt in der Ferne ein Schiff, die Nothaignale werden erkannt und beantwortet — die Rettung gelingt. Der vierte Act versetzt uns auf den Schauplatz des ersten. Es ist keine Nachricht von der Medusa eingelaufen; ihre Mannschaft wird als todt beweint. André's Wirthsbaus ist abgebrannt, er ist verarmt, und Aline hat um des Vatera willen eingewilligt, nun des reichen Kernadec Gattiu zu werden. Der Tag der Vermählung ist angebrochen, Allea bereit; da kehrt Urban zurück, sinkt aber, von der Anatrengung der Reise und seinen Leiden zum Tode ermattet, obumächtig nieder. Kernadec findet, erkennt ihn, und sucht sich seiner bis nach erfolgter Trauung zu entledigen, indem er ihn etlichen Fischern zur Pflege übergibt. Der Hochzeitszug in die Capelle beginnt. — Urban's Mutter findet das dem Urban entfallene Kreuz und sucht ihn auf. Unterdeas hat die Trauungaceremonie einer Ohnmacht Alinen's wegen nicht vollendet werden können; Alles kehrt aus der Capelle zurück und die Braut erklärt, nie Kernadec's Gattin werden zu können, da sie Urban ewige Treue gelobt, und er ihr erschienen — in diesem Momente erblickt sie den Zurückgekehrten wirklich auf dem gegenüberliegenden Hügel. Die Liebenden sind vereint, und Vater André, Maurice's Vermächtniss ehrend, segnet ihren Bund. Die Hymne an das Kreuz, den retteuden Talisman, schliesst die Oper. —

Die Leser entnehmen aus dieser Skizze leicht ohne besondere Bemerkung, dass der Dichter weniger dramatisch als theatralisch wirksamen Stoff dargeboten, dadurch aber und durch Vermittelung contrastirender und sonst günstiger Situationen dem Componisten Raum und Gelegenheit geboten, in tüchtiger, treffender Characterisirung, durch Hervorhebung der Gegensätze und angemesaene Verwendung des theatraliachen Materiala eben in musikalischer Beziehung, sein Talent zu erproben und vorzugsweise durch die Composition den Beifall des Publicums zu gewinnen. Dramatische Characteristik war neben Concentrirung der allerdings etwas anseinanderfallenden Scenirong (der zweite und dritte Act bilden Episoden, die der Hauptsache nach in geringem Zusammenhange nur mit der Haupthandlung stehen und durch überwiegende Bevorzngung des hier stark hervortretenden theatralischen Elements leicht die dramatische Wirkung zerstören konnten) bei diesem Texte ein Haupterforderniss, und der Componist hat dies mit richtigem Tacte erkannt und ausgeführt. Darin aber stehen wir eben den Fortschritt *Reissiger's* in der Operncomposition, da er früher gemeinbin das Einzelne zu sehr auf Kosten des Ganzen bevorzngte, nicht prägnant genug characterisirte, und auf die wirkungsvolle Conatruction des Gesammten in rechter Beiund Unterordnung der einzelnen Momente nicht genug durchgreifende Sorgsamkeit verwendete, woraus denn eine gewisse Gedehntheit, ein Mangel an Abrundung der Form unwillkürlich resultirte. Dass dies Alles ungemein viel besaer geworden (nur die Arien kranken noch an diesem Mangel prägnanter, eindringlicher, darum unwiderstehlieb wirkender Ausführung in Motiv und Behandlong), hat den bedeutenden Erfolg gerade dieser Oper hervorgerufen, und sichert ihr denselben auch an anderen Orten. Denn wenn sie auch nicht geeignet ist, das zu werden, waa man mit dem Ausdrucke „Zugstück" bezeichnet, so kann und wird sie überall bei nur erträglich guter Ausführung auf dem Repertoir sich erhalten, und verdient das ala ein ehrenwerthes deutsches Werk mit vollstem Rechte. Dasa der Componist bei jeder der bisher stattgehabten drei Aufführungen (eine fernere Wiederholung ist bisher durch längere Unpässlichkeit der Frau *Wächter* verhindert) mit reichem, nicht gemachtem Beifalle gelohnt und stets wiederbolt gerufen worden, ist hier ein sehr gutes Zeichen, und mag, wenn sie nicht unverbeaaerlich ist, zur gründlichen Beschämung einer Partei dienen, welebe auch die grössten Albernheiten vielleicht sich zu Schulden kommen liesse, um nur Nichts neben dem aufkommen zu lassen, waa sie aus irgend welchem Grunde (denn blose Bornirtheit anzunehmen, ist da nicht möglich) ala das *Non plus ultra* anpreisen zu müssen glaubt.

Die Ouverture beginnt mit einer kurzen Introduction, der ein Andantino (3/4 in Es) folgt, in welchem Horn und Clarinette das Thema des Gebets durchführen, das als ein Angelpunct der Oper in dieser selbst mehrfach wiederkehrt, und auch, wie schon bemerkt, den Schluss

Digitized by Google

derselben bildet — eine innig schöne, warm und tief empfundene Cantilene, an welche das Allegro furioso (2/4, C moll und Dur, mit einem getragenen Mittelsatze in Des) frisch und ergreifend sich anschliesst. Diese Ouvertüre ist tüchtig durchgeführt mit guter Benutzung der Motive, die wir indess eigenthümlicher in der Erfindung gewünscht hätten — sie erinnert hie und da an wohl Bekanntes — und mit sehr sauberer und wirkungsvoller, nirgend überladener Instrumentirung, welche wir von der ganzen Oper rühmen müssen.

Die Introduction beginnt aus einem heiteren, frischen Fischerchor (G, 2/4, Allegro vivace ma poco) bei dem wir nur, wie fast bei allen Chören der Oper, die imitatorischen Eintritte der einzelnen Stimmen kräftiger gewünscht hätten, und einem Fischerliede (2/4, C dur, Allegro moderato) des Maurice, das durch prägnanteren Vortrag wohl zu grösserer Bedeutsamkeit hätte erhoben werden können. Das Arioso des Maurice, die Erinnerung an seinen verstorbenen Vater (Allegro, 2/4, H moll), ist schön gedacht und tief ergreifend. Nr. 2, Recitativ und Arie des Urban (2/4, Allegro moderato, G moll und Dur), enthebrt der höheren Einheit und hat etwas Zerstückeltes, was schon in dem wenig eindringlichen Hauptmotiv hervortritt; der beabsichtigte tragische Ausdruck ist nicht intensiv genug. Das Duett Nr. 3 zwischen Urban und Aline (2/4, Allegro, H moll) leidet im Allgemeinen an demselben Fehler, und modulirt an einzelnen Stellen auf Kosten der Melodie etwas zu sehr; doch müssen wir das wahrhaft innige und tiefempfundene Andantino (E moll, 3/4) mit dem englischen Horn („Urban, der Mutter denke"), wie den Schlusssatz (2/4, H dur, Allegro moderatissimo) unsdrücklich davon ausnehmen, wenn es uns auch scheinen will, als sei der letzte zu leicht, fast möchten wir sagen: koquettirend, und nicht tiefsinnig genug gehalten, obgleich der Vortrag gerade dabei viel thun kann. Das Paukensolo zur Andeutung der Herzensschläge macht sich gut und stört nicht; doch scheint es uns, dramatisch angesehen, etwas kleinlich. Nr. 4, Scene und Terzett für drei Bässe, ist ein angemein ergötzliches, frisches und dankbares Musikstück, eine der hübschesten Nummern der Oper, die sich auch, trotz all ihres dramatischen Lebens, zum Einzelvortrage sehr wohl eignet. Die mannichfachen, sehr gesebickt, nirgend schroff angelegten Modulationen zur Characterisirung der Aufgeregtheit Ernadec's, da er die Liebenden belauscht hat, sind sehr glücklich gewählt, und die Instrumentirung des Terzetts (2/4, Moderato, B dur) mit Tuba, Hörnern, Posaunen und Panken neben dem Saitenquartett, versinnlicht in humoristischer Weise den Bratenrock und den ganzen äusseren Pomp, mit welchen der bornirte reiche Gutsbesitzer als sein eigener Brautwerber auftritt. Die Nummer, durch sehr guten Vortrag ebenfalls ausgezeichnet, gewann sich mit Recht lebhaften Beifall. — Ein kleiner Chor (2/4, Es) leitet das Finale ein, in welchem die verschiedenen Affecte der handelnden Personen characteristisch glücklich wiedergegeben sind. Nach dem zur Abfahrt mahnenden Kanonenschuss, der das eben beginnende Hochzeitsfest so unangenehm stört, tritt ein Allegro vivace (6/8, E dur) ein, in welchem Urban ein, später vom Chor wiederholtes, frisches Seemannsarioso zu singen hat, das nur durch die Uebergabe des Talismans Seitens seiner Mutter, und die daran sich schliessende Preghiera (2/4, Andante, Des dur) unterbrochen wird, deren wir schon bei der Ouverture erwähnten, und die von Herrn *Tichatschek* mit innigem, seelenvollen Vortrage gesungen ward. Mit dem Abschiede der Matrosen und Passagiere schliesst der Act.

Der zweite Act beginnt mit einem heiteren und kecken Matrosenchor (Allegro, 3/4, Adur), dem sich ein gemüthlich-joviales Schifferlied mit Chor (2/4, D dur, Moderato), in dem sich einzelne bekannte Züge finden, anschliesst und das übrigens ganz in der Weise des mit Recht beliebten Liedercomponisten gehalten ist. In vollen Gegensatze zu dieser allgemeinen Heiterkeit steht die folgende Nummer, Recitativ und Barcarole Urban's (E moll und Dur, 6/8, Moderato), die wir eigenthümlicher und bedeutender gewünscht hätten, obwohl sie bei angemessenem Vortrage nicht wenige Freunde finden dürfte. Es ist gar schwierig, schöne Barcarolen zu componiren; doch dürfen wir eines ergreifenden, schönen Zuges in derselben nicht unerwähnt lassen, wir meinen die im Mittelsatze hervortretende Reminiscenz an das Duett Urban's mit Aline im ersten Act, die hier von bedeutender poetischer Wirkung ist. Die nun folgende Scene mit Duett — Maurice und Urban — ist dramatisch eines der bedeutendsten und wirksamsten Musikstücke der Oper, in Erfindung, wie Durchführung grossartig angelegt und characteristisch ausgeführt, nur an einzelnen Stellen durch die Wucht der Harmonie und der Instrumentirung die Stimmen etwas deekend. In einem crassen, aber richtig gedachten und wirksamen Contraste beginnt gleich darauf das Finale (B dur, 2/4, Allegro non troppo) mit der Schiffsfestlichkeit der tropischen Taufe, in welchem wir die frische, ächt komische Färbung anzuerkennen, und die Scene des tropischen Königs (Herr *Wächter*) (in G moll): „Still! der König, ich — bedanke mich!" und sein Arioso: „Die Linie zu passiren" (F dur, 2/4, Allegro vivace) hervorzuheben haben. Auch dem Trinklied mit Chor: „Setzt euch zu mir um's Fass herum," gebührt volle Anerkennung an sich; nur vermögen wir es uns nicht zu erklären, weshalb hier der Componist nicht etwas Neues gegeben, sondern sein altes, längst bekanntes „Lied von der rothen Nase" der Partitur einverleibt hat. Uns scheint das in keiner Weise wohlgethan! — Das Ballet (Mazurka und Matelotte) macht sich gut; wie aber eine Solotänzerin auf ein Schiff kommt — — — muss denn immer der Mode gehuldigt werden, selbst wenn man dadurch wie hier aller Wahrscheinlichkeit ein Schnippchen schlägt? Die „Orgie" (C dur, 2/4, Allegro furioso) ist hübsch gedacht und gemacht, mag sie auch an *Meyerbeer* gemahnen, aber sie bleibt ohne die gehoffte Wirkung — sie ist eben zu sehr gemacht. Dagegen ist der Schluss des Finale, das allmälige Heranziehen des Unwetters, die Gefahr, die gewaltsame Unterbrechung des Festes, die wachsende Noth, der Schiffbruch endlich — ohne alle Uebertreibung, in meisterhaften Zügen, eng und darum wirksam concentrirt, musikalisch geschildert. Schade nur, dass hier die Mängel der Inscenirung sich recht fühlbar herausstellten, und die Wirksamkeit der Maschinerie keineswegs der Composition zu Hilfe kam! Man hat von gewissen Seiten her die Behauptung gehört, es seien in der

sem zweiten Acte nichts als Reminiscenzen aus *Wagner's* fliegendem Holländer. Ist das nur behauptet, um *Reissiger's* Arbeit herabzusetzen, so ist es perfid und erbärmlich; hat diese Behauptung anglaublicher Weise in einer subjectiven Ueberzeugung ihren Grund — nun, so lässt sich darüber nicht streiten, denn „gegen Dummheit kämpfen Götter selbst vergebens!" —

Der ganze dritte Act besteht eigentlich nur aus einer grossen Scene, deren Inhalt wir oben schon angegeben haben. Es bleibt uns hier daher nur übrig, die Bemerkung auszusprechen, dass er materiell und formell die trefflichste Musik der ganzen Oper enthält. Characteristische Wahrheit, Tiefe und Innigkeit der Empfindung, Bedeutsamkeit der Motive, treffliche Durchführung, prägnante Zusammenfassung, bei schöner Gruppirung und lebhaftem Colorit zeichnen ihn aus, und es ist durch alles Dies glücklich die Monotonie vermieden, welche hier die fast gar nicht äusserlich fortschreitende Handlung so leicht hätte erzeugen können. Dass gerade dieser Act, der für ein Theaterpublicum wenig Anregendes bietet, lebhaften Beifall fand und mit allen Zeichen vollster Befriedigung aufgenommen ward, auch dem Componisten einen Hervorruf brachte, mag ihm vorzugsweise als ein bedeutsames Zeichen verdienter Anerkennung gelten. Der Einleitungschor (a Capella, seebsstimmig, Moderato, $^4/_4$, H moll und Dur) — später mit Bratschen, Violoncellen und Fagotten — die Romanze (Gmoll, $^3/_4$, Allegretto), ein wehmüthig-schmerzlich verklingender Todesseufzer (von einer Choristin, Fräul. *Götze*, innig und mit schönem Vortrage gesungen) — die Sterbeseene des Mauriee ($^4/_4$, D dur, Moderato) — das Ersterben aller Lebenshoffnung, ausgedrückt durch den schauerlich ergreifenden Solo-Paukenwirbel auf Fis — Urban's Erhebung in Wiederholung der Preghiera — endlich die Freude der nahenden Rettung: das Alles will gehört, will empfunden sein. Es ist sehr schön!

Der vierte Act beginnt mit einem weiblichen Hochzeitchor (zwei Soprane, zwei Alte, Andantino, $^3/_4$, H dur), dem sich eine ächt komische Arietle Kernadec's (F dur, Allegro marziale, $^3/_4$) anschliesst. Alinen's Recitativ und Arie ist hübsch angelegt und bietet einzelne schöne Momente, ist indess im Ganzen zu breit und zu wenig concentrirt, als dass sie bedeutende Wirkung machen könnte. Dagegen ist die darauf folgende Scene Kernadec's (F dur, $^4/_4$, Allegro molto) characteristisch und der Hochzeitmarsch (C dur, $^4/_4$) angemessen und wirksam. Margarethen's kleine Scene hält zwar die Handlung etwas auf, ist indessen angemessen musikalisch behandelt, und das Finale (H moll und Dur, $^4/_4$, Allegro), kurz zusammengefasst und wirksam, enthält mehrere sehr schöne Züge. Wir heben davon hervor die Erzählung der Vision Alinen's, das kleine Duo zwischen ihr und Urban (H dur, $^3/_4$), unstreitig eine der schönsten, tief ergreifendsten Stellen der Oper u. s. w., endlich neben anderen kleinen sehr wirksamen Zügen der Instrumentation, die Grossartigkeit derselben in der Schlusswiederholung der Preghiera, wo das Unisono sämmtlicher Singstimmen, getragen von den Messinginstrumenten und den Harmonieen der Saiten und übrigen Bläser, einen wahrhaft grossartigen Schluss bildet.

Die Ausführung war im Orchester wie auf der Bühne eine von Liebe und Verehrung für den Meister getragene und gehobene. —

Schliesslich seien uns noch ein Paar Worte über die Gastspiele dieses Quartals vergönnt. Dem bedeutendsten derselben (Fräul. *Treffz* von Wien) waren wir beizuwohnen verhindert, und können deshalb nur referiren, dass sie in den von ihr gegebenen vier Rollen — Cherubin in *Mosart's* Figaro, Marie in der Regimentstochter und im Czaar, Leonore in Stradella — sehr angesprochen haben soll. Fräul. *Minna Marpurg* von Königsberg in Preussen trat einmal, als Agathe im Freischützen auf, und zeigte sich bei untergeordnetem Talent in Spiel und Gesang, trotz mancher guten Intentionen und anspruchsloser Erscheinung, dieser Aufgabe durchaus nicht gewachsen. Für kleinere Bühnen mögen solche Leistungen wenigstens im Nothfalle ausreichen! wir bedürfen soleben Mittelguts durchaus nicht — haben leider genug, wenn nicht zu viel davon! — Fräul. *Auguste Marpurg* eben daher gastirte zweimal, als Aennchen im Freischützen, und als Rosine im Barbier. Sie liess ein anmuthiges, bildungsfähiges und bildungswerthes Talent für das Soubrettenfach in der Oper gewahren, das allerdings noch gar sehr der tüchtigen und gründlichen Ausbildung bedarf. Wir mögen es für diesmal bei diesem kurzen Urtheile bewenden lassen, da die junge Dame engagirt worden, und uns also später sich Gelegenheit bieten wird, specieller auf ihre Leistungen einzugehen. — Drei Tenoristen — Spieltenore — führte uns das Schicksal zum Gastspiel auf Engagement zu, das sich indess bei keinem realisirt zu haben scheint. Der erste derselben — der Zeitfolge nach — war Herr *Bachmann* von Stettin, der als Fra Diavolo und als Chapelou auftrat. Wir haben's hier, in einer musikalischen Zeitung, vorzugsweise mit der Gesangesleistung zu thun, und da dürfen wir uns denn sehr kurz fassen — er war, für unsere Bühne, trotz all seiner stark ersichtlichen Selbstgenügsamkeit, unter der Kritik! Herr *Flintzer*, von Königsberg, konnte als Georges Brown auch in keiner Weise genügen, wenn wir auch bedauern mussten, dass seine guten natürlichen Anlagen so in jeder Weise ungebildet oder verbildet worden. Gaumen- und Kehltöne, Klanglosigkeit des Organs, ungebildete Aussprache, widrige Vortragsmanier haben ein von Natur angenehmes und ausgiebiges Organ, selbst mit genügender Anlage zum coloriten Gesange, so vollkommen verunstaltet, dass sein Auftreten keinen angenehmen Eindruck zu machen im Stande ist. Herr *Reps* von Hamburg dagegen zeigte sich in der kleinen aber bedeutenden Partie des Barberino im Stradella, obwohl die Stimme ein wenig hart und abgesungen erschien, so in jeder Beziehung vortheilhaft im Gesangesvortrage wie in Characteristik und im Spiel seiner Rolle (die er zweimal geben musste, weil keine andere Oper sofort für ihn herauszubringen war!!), dass er die lebhafteste Theilnahme erregte. Dagegen soll sein Nemorino im Liebestrank, den er später nach vierzehntägiger Unterbrechung gegeben (wir waren der Vorstellung beizuwohnen verhindert), eine schwache Leistung, und die ganze Vorstellung der genannten Oper ein wahres *hors d'oeuvre* gewesen sein. Wir bedauern, dass durch diesen Erfolg (oder Nichter-

Digitized by Google

folg) wahrscheinlich das Engagement dieses sonst tüchtig durchgebildeten Spieltenors vereitelt worden sein wird; jedenfalls zählte er zu den Besten in diesem Genre, die wir bisher auf unserer Bühne probeweise gehört (und das waren nicht Wenige!), wenn sich freilich auch immer noch in Frage stellen liess, ob seine Mittel zur Ausfüllung eines ersten Faches ausreichend sein möchten. Die Hoffnung auf eine Wiederbelebung der Conversationsoper scheint demnach auf's Neue wieder *in infinitum* hinausgeschoben zu sein! Dr. *J. S.*

Meyerbeer's Musik zur Tragödie Struensee von Michael Beer.

Ein neues Werk vom Componisten des Robert, der Hugenotten, des Feldlagers spannt das Interesse des musikalischen Publicums natürlich in ungewöhnlichem Grade, und welcher Musiker und Musikfreund wäre nun nicht erst gespannt gewesen, eine Ouverture von *Meyerbeer* kennen zu lernen, da seine oben genannten Opern keine wirklichen, formell durchgeführten Ouverturen, sondern nur mehr oder minder ausgeführte Intraden haben.

Diese neue, über hundert Bogen starke Partitur — Ouverture, Entre'acts, Chor, Melodram u. s. w. — verdankt die musikalische Welt einem Acte der Pietät; denn von einer liebenswürdigen Pietät zeugt es, dass der berühmte Componist sich der in practischer Hinsicht eben nicht sehr dankbaren Aufgabe hingegeben: eine so umfangreiche Composition zu einem Schauspiel seines talentvollen, früh geschiedenen Bruders *Michael* zu schreiben. Bei einem recitirenden Drama, wie dieser Struensee, befindet sich der Componist so zu sagen zwischen Scylla und Charybdis, er ist überall im Wege, weder der Dichter, noch der Schauspieler, noch das Publicum bieten ihm kaum Zeit und Interesse, sich gehörig zu etabliren. Wer kennt nicht *Beethoven's* herrliche Musik zum Egmont des *Goethe?* Seit diese Tragödie auf der Berliner Hofbühne wieder erlaubt ist, wird *Beethoven's* dazu gehörige geniale Musik von der königl. Capelle jedesmal und zwar vortrefflich executirt; allein wer hört darauf?! — Ein Paar Musiker von Fach und ein Paar gutgeartete Dilettanten, die gern darauf hören möchten, werden auf alle Weise daran verhindert. Während der Ouverture sammelt sich nach und nach das Theaterpublicum und nimmt seine Plätze ein, begrüsst sich, bespricht sich, räuspert sich; die Logenthüren knarren, die Sperrsitze klappen, die etwas hören wollen, gebieten Ruhe durch Zischen, die Bezischten nehmen das krumm, stellen die Zischer zur Rede — (ist Schreiber Dieses passirt) — „aber es ist ja von *Beethoven!*“ .... „„Sie sind nicht gescheidt, es ist von *Goethe!*““ — Endlich ist die Ouverture aus und das Publicum wird ruhig und aufmerksam, denn das Stück hat begonnen. Auf die Zwischenacte hört natürlich auch kein Mensch, es wird gesprochen, aufgestanden, hinausgegangen u. s. w. u. s. w. Die Lieder Clärchens werden entweder von der betheiligten Actriee gar nicht, oder abscheulich gesungen; und nun erst die arme Musik, die zwei Seenen während einer Verwandlung verbindet, was auch einige Mal im Egmont vorkommt, — welchen lächerlichen Zwischenfällen durch Ungeschick des Maschinisten, der Theaterabräumer u. s. w. ist diese nicht ausgesetzt?! — Dem Publicum kann man seine geräuschvolle Rücksichtslosigkeit, die es während einer solchen Schauspielmusik bethätigt, nicht einmal so schlimm anrechnen. Da ist einer des *Goethe* wegen, der andere des Gedichts wegen, der dritte der Kurzweil wegen, jene der Schauspieler, dieser der Schauspielerin, — bei weitem die Meisten also eines nicht musikalischen Zweckes wegen gekommen und vorhanden. Die Leute sind so lange aufmerksam als der Vorhang auf ist und die Schauspieler agiren und sprechen; wenn der Act vorbei, fühlen sie das Bedürfniss, sich über das Stück und die Schauspieler auszusprechen. Freilich ist der arme Componist mit seiner sinn- und beziehungsreichen Zwischenmusik übel daran bei solchem Nichthören; namentlich, wenn er gar noch unberühmt ist, und wenn nicht schon der blose Klang seines Nameus Achtung und Aufmerken fordert. Ein neues Werk von *Meyerbeer* begrüsst die ganze musikalische Welt nun freilich mit gespannter Erwartung, und das Publicum, welches wir in mehreren Vorstellungen des Struensee beobachteten, zeigte wirklich viel Interesse und aufmerksame Theilnahme für die Musik; allein nach obigen Auseinandersetzungen wird man uns doch Recht geben, wenn wir die Aufgabe, eine Musik zu einem Drama zu liefern, eine undankbare für den Compouisten nennen.

Wir gehen zur Sache selbst über.

Da Tragödien *Michael Beer's* gedruckt sind, setzen wir eine Kenntniss des Struensee voraus, und werden im nachfolgenden Artikel nur hie und da das Scenische ganz kurz andeuten, wo es zur Erklärung der musikalischen Intentionen durchaus nöthig scheint.

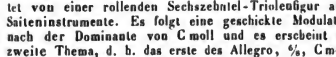
In der Ouverture zum Struensee hat *Meyerbeer* einen der umfangreichsten und durchgeführtesten Musikstücke dieses Genre's geliefert; sie ist in grossartigen Dimensionen angelegt und hat etwa folgende äussere Form.

Es sind im Ganzen drei Hauptmotive, aus denen sich die Ouverture entwickelt: 1) ein langsames Thema (Andante) von sehr eindringender Melodik in Des dur, $^4/_4$-Tact, das zu Anfang, Mitte und Ende erscheint; 2) das erste Allegromotiv, $^6/_8$, C moll, dessen Figurenwerk in Sechzehnteln sich die contrapunctische Durchführung bei der Rückkehr zur Tonica vermittelt; 3) das sogenannte zweite Thema (Melodie) des Allegro, das erst in Es und bei der Wiederholung symmetrisch in As anstritt. Die Einleitung (das Andante) der Ouverture ist also in Des dur, das Allegro selbst in C moll mit einer grossen Stretta in C dur, zu welcher wieder das erste Motiv der Einleitung benutzt ist.

Auf ein einzelnes As der B-Clarinette (später scheint der Componist diese Dominante einem Blechinstrumente mitgetheilt zu haben) tritt die Melodie in Des, $^4/_4$, Andante, die wir im Verfolge des Artikels stets „das erste Thema“ nennen wollen, von der Harfe, tiefen Flöten, Clarinetten, Fagotts und Pizzicato der Contrabässe getragen im Pianissimo ein. Sie besteht aus vier zweitactigen Rhythmen und gerirt sich als ein verkappter Zweivierteltact; warum *Meyerbeer* sie im $^4/_4$-Tact geschrieben, ergibt sich aus der späteren Anwendung im Allegro. Der ganze achttactige Melodieenkörper wird vor dem letzten

Digitized by Google

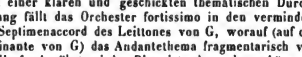
rhythmischen Abschnitt durch einen geschickt dazwischen geworfenen $^{2}/_{4}$-Tact, (eigentlich eine Fermate a batutta) — unterbrochen, wodurch eine piquante Unregelmässigkeit erzielt wird, die ähnlich wirkt, wie etwa ein kleines Muttermal auf einem zu regelmässigen Gesichte, das ohne jenen interessanten Zug des Zufalls vielleicht den Eindruck einer gewissen edlen Monotonie machen könnte. Dies erste Thema mit seiner schönen, leichtfasslichen, und ausdrucksvollen Melodie ist *Carl Banck* im Feuilleton des Dresdner Tageblatts für eine dänische Volksmelodie anzusprechen geneigt, was indess wohl eine irrige Annahme. Wir selbst kennen und besitzen eine grosse Anzahl dänischer Nationalmelodieen; allein keine hat auch nur die entfernteste Aehnlichkeit mit dieser von *Meyerbeer*, welche, wie man aus der späteren, scenischen Anwendung erkennt, das religiöse Moment der Tragödie, dessen Träger Pfarrer Struensee (der Vater des Helden) ist, vortrefflich ausdrückt und musikalisch repräsentirt. Nachdem das erste Thema von obengenannten Instrumenten im Piano erschienen, wiederholen es die Blechinstrumente Forte in derselben Tonart (Des). Nun folgt ein Zwischensatz (Violoncell-Solo, Cis moll), der wieder in's erste Thema (und nach Des) zurückführt, das nun die Holzbläser a mezza voce zu figurirter Achtel-Pizzicatobegleitung des Bogenquartetts und einzelneu dazwischen geworfenen Harfenaccorden intonireu. Darauf führen die Bässe (unisono, pizzicato und piano) aus Des nach A dur, in welcher Tonart Posaunen und Tuba nochmals das Thema, aber piano hören lassen, aber bald nach Des zurückleiten, wo es dann zum letzten Mal mezzo forte in sämmtlichen Blaseinstrumenten erscheint, begleitet von einer rollenden Sechszehntel-Triolenfigur aller Saiteninstrumente. Es folgt eine geschickte Modulation nach der Dominante von C moll und es erscheint das zweite Thema, d. h. das erste des Allegro, $^{6}/_{8}$, C moll. Es besteht ebenfalls aus vier zweitactigen Rhythmen, und eignet sich in seinen ersten zwei Tacten



vortrefflich zu einer thematischen, contrapunctischen Verarbeitung, zu welchem Zweck es denn auch auf's Beste vom Componissen benutzt worden ist.

Nach dem ersten Forte des Allegro (in C moll) wird nach D dur modulirt, worauf die erste Violine mit dem letzten Fragment obiger Sechszehntelfigur allein nach Es dur und zum dritten Thema (zum zweiten des Allegro) überleitet, das eine, im Character dem Andante-Thema (Nr. 1) ähnliche, schwärmerisch-feierliche Melodie von schönem und leichtem Flusse führt. Das erste Mal wird diese Melodie von der ersten Violine intonirt und nur allein von den Violoncellen durch eine sich gut markirende, treibende Sechszehntelfigur begleitet; bei der Wiederholung durch Flöten und Clarinetten wird das Accompagnement harmonisch reichhaltiger. Nach Abschluss dieses zweiten Hauptmotivs des Allegro tritt das erste in Es moll und Forte in den Bässen auf, und wird nach einigen imitatorischen Eintritten mit einer wilden Sechszehntelfigur unisono nach Es dur zurückgeleitet, worauf dann auf dem liegenbleibenden tiefen Es der Flöten, durch enharmonische Verwechselung (Es = Dis) das erste Thema (Andante) in H dur, $^{2}/_{4}$, von Harfe, Violon, Violoncellen, Contrabässen, Fagotten und Clarinetten getragen, wiederkehrt; aber immer nach zwei bis vier Tacten, durch die ersten beiden des Haupt-Allegromotivs (siehe obige Notenfigur) unterbrochen, welche auf einem liegenbleibenden Tone (Orgelpunct) der Andantemelodie aufrauschend durchblitzt, wobei $^{4}/_{4}$-Tact mit $^{12}/_{8}$ identifizirt wird.

Nach dieser interessanten Episode tritt das Allegro wieder ein, indem die Bässe (Solo) das erste Motiv noch einmal in Es moll ergreifen, worauf aber bald die erste Geige mit einer Sechszehntel-Passage nach H moll führt, und die Bässe nun wieder in dieser Tonart das Hauptmotiv (d. h. obige zwei Tacte) intoniren. Hier tritt nun, zuerst in der zweiten Violine ein Gegenthema auf, mit dem das Hauptthema contrapunctisch verarbeitet wird. Nach einer klaren und geschickten thematischen Durchführung fällt das Orchester fortissimo in den verminderten Septimenaccord des Leittones von G, worauf (auf der Dominante von G) das Andantethema fragmentarisch von der Harfe herührt wird. Dies ist einer der schönsten, weil dramatisch-wirkungsreichsten, Züge der Ouverture. Nach der Rückkehr in Tonica (in C moll) wird der erste Theil des Allegro in Kürze wiederholt, das zweite Motiv, das zuerst in Es, erscheint regelrecht in As, wendet sich aber bald mit einer interessanten und ausdrucksvollen Phrase der Oboe nach C moll, worauf durch eine eigenthümliche Wendung zwischen den Bässen und Altvionen — nach diesem spannenden Gedankenstrich:



der Uebergang zur Stretta bewerkstelligt wird, die (in C dur, $^{4}/_{4}$) wiederum aus dem Andante-(Harfen-) Thema zu einem höchst effectvollen Schluss aufgebaut ist.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Das Schillerfest, am 11. Nov. im Leipziger Theater gefeiert, brachte ausser der Festouverture von *Beethoven* und der Ouverture zu Tell von *Rossini*, mehrere neue Compositionen zu Gehör. Die „Dithyrambe" von *Schiller*, für Männerstimmen, Chor und Orchester, componirt von *Julius Rietz*, hat dem Publicum gefallen. Die Musik ist allerdings interessant, der ganze Gedanke des Stückes aber ein Fehler, insofern der Componist Viele singen lässt, was der Dichter nur Einem in den Mund gelegt. — Noch schlimmer hat *Mangold* aus Darmstadt „Des Mädchens Klage" gar als dramatische, und sehr lange Scene behandelt. *Schiller* führt uns das Mägdlein vor, seufzend hinaus in die finstere Nacht, bei brausendem Eichwald und ziehenden Wolken, und in dieses düstere und einsame Bild will uns schon das *Grün* des Ufers nicht passen, denn was das physische Auge des Menschen von der physischen Natur in der Nacht nicht sieht, darf auch der Dichter nicht sehen lassen. Aber nun gar um dieses einsam klagende Mägdlein einen Chor gruppiren — das heisst das Totale des Gedichtes total zerstören. Davon abgesehen, waren auch in dieser Musik einzelne, interessante Momente. „Novembers Lob," für Solo und Chor von *Carl Eberwein*, sprach am Wenigsten an. „Sehnsucht" von *Schiller*, für das Fest componirt von dem CM. *Stegmeyer*, gefiel.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*.

Digitized by Google

Ankündigungen.

Neue Werke für das Pianoforte
von
Fr. Chopin,

welche so eben im Verlage der Unterzeichneten erschienen sind:

Barcarolle. Oeuv. 60. Pr. 20 Ngr.
Polonaise-Fantaisie. Oeuv. 61. Pr. 27½ Ngr.
Deux Nocturnes. Oeuv. 62. Pr. 22½ Ngr.

Leipzig, im November 1846.

Breitkopf & Härtel.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz ist erschienen:

Sinfonie en Mi-b
à grand orchestre
par
Félicien David.

Partitur 10 Fl. 48 Kr. Stimmen 14 Fl. 24 Kr.

Mit Eigenthumsrecht ist so eben in unserem Verlage erschienen:

Der deutsche Knabe,

für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, vom Capellmeister *C. Krebs*, Op. 140, in zwei Ausgaben, für Sopran oder Tenor und für Alt oder Bariton. à ¼ Thlr.

Dies Lied — es ist dem berühmten Tenoristen *Tichatschek* gewidmet — gehört jedenfalls zu den schönsten des gefeierten Liedercomponisten, und ist besonders geeignet zum Vortrage in Concerten und musikalischen Gesellschaften.

Schuberth & Comp., in Hamburg u. Leipzig.

Wir machen aufmerksam auf die neu erschienenen und in den Concerten mit grösstem Beifall aufgenommenen Gesänge:

Ach kann ich's sagen von Kücken

für Sopran oder Tenor, de für Alt oder Bariton. Op. 42. à 10 Sgr. fand gleich grossen Anklang wie *Kücken's Botschaft, Frühlingswanderschaft, Herein, Mein Wunsch.*

Das theure Vaterhaus von Gumbert

für Sopran oder Tenor, de für Alt oder Baritan. à 10 Sgr.

Der Recensent der *Voss*'schen Zeitung, Dr. *L.*, rühmt besonders den Ausdruck der reinen ungekünstelten Empfindung dieses Gesanges und erklärt es für die gelungenste Arbeit des Componisten der beliebten Lieder: *Das bettelnde Kind, Kinderlieder, Spielmannslied, Ob ich Dich liebe, Ständchen* u. s. w.

Romanze der Erminia von Meyerbeer

für Sopran oder Tenor mit Orchester 1½ Thlr., mit Piano 7½ Sgr.

Von Mad. *Pixis-Garcia, Jenny Lind* u. *Tuczek* gesungen.

Das fünfte Heft der **Schwedischen Lieder**, gesungen von *Jenny Lind*, ist unter der Presse.

Durch alle solide Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikhandlung.

Neue Musikalien
im Verlage von **N. Simrock** in Bonn.

Aschenbach, L., Op. 2. 6 Polonaises pour Piano. 12 Sgr.
Beyer, Ferd., 3 Polkas pour Piano sur des motifs favoris. 12 Sgr.
Brunner, C. T., Op. 94. Les bijoux de l'Opéra. 6 Rond., Variat., Fantaisies pour Piano. Nr. 1 — 6. à 12 Sgr.
Cramer, Henri, Op. 58. Les fleurs de l'Opéra. 3 Divert. sur des motifs fav. de Lucrezia Borgia p. Piano. Nr. 1 — 3. à 12 Sgr.
Mendelssohn Bartholdy, Felix, Op. 68. Festgesang an die Künstler. 2 Thlr. 4 Sgr.
— — Instrumentalst. 2 Thlr. 20 Sgr. Clav.-Ausz. 1 Thlr. 10 Sgr. Chorst. 20 Sgr. Solost. 20 Sgr.
Nöske, J. A., Souvenir de l'Opéra, airs choisis pour Guit. et Piano. Nr. 9 — 10. à 12 Sgr.
Weber, F. A., Op. 13. Variat. pour Piano sur une Cavatine fav. de Monteechi e Capuletti. à 16 Sgr.
— — Op. 13. Variat. pour Piano eur une Cavatine favorite de Norma. 16 Sgr.
Zimmers, Th., Op. 16. Versetts in den gebräuchlichen Dur- und Molltonarten für Orgel. Liv. 1. 2. à 20 Sgr.

Bei **M. Schloss** in Cöln sind erschienen und durch alle Musikalienhandlungen zu beziehen:

Charlie, Mein Liebchen! Schottisches Lied mit Pfte. 5 Ngr.
Dorn, H., Op. 80. Der alte Zecher. Lied für Bass mit Pianoforte. 18 Ngr.
— — Op. 84. Vier Lieder für eine Stimme mit Pfte. 25 Ngr.
Inhalt. Das Mädchen an den Mond. — Die Wahrsagerin. — Die kranke Maid. — Abende.
— — Abende. Lied für Bariton mit Pfte. 10 Ngr.
Fischer, C. L., Du lieber Engel Du! Lied für eine Stimme mit Pfte für Sopran oder Tenor 8 Ngr., für Alt od. Bass 5 Ngr.
— — Op. 30. Soldatenlieder. Lied für Bariton mit Pfte. 5 Ngr.
Fischer, Wilh., Op. 8. Spielmannes Lied für eine Stimme mit Pfte. 7½ Ngr.
Friedrich, E. F., Op. 31. Deux Romances p. Pfte. 15 Sgr.
Litolff, H., Sophien-Polka pour Piano. 5 Sgr.

Die Herren Musikalien-Verleger

werden auf das Intelligenzblatt unserer viel verbreiteten *Allgemeinen Modenzeitung* zu Anzeigen ihres Verlags aufmerksam gemacht, da sich das so zahlreiche Publicum dieser Zeitschrift gewiss ganz besonders dazu eignet. Vertriebsbestrebungen für Musikalien auf dasselbe zu richten.

Besonders dürfte hier ein guter Erfolg für *Pianoforte-Musik aller Gattungen, Lieder* für eine bis vier Stimmen, *leichtere Violinmusik, Pianoforte- und Gesangschulen*, volksthümliche *Musikstücke für Chorgesang* u. s. f. mit Bestimmtheit zu erwarten sein.

Literarische, merkantile und andere Anzeigen werden gegen **2½ Ngr.** (2 Sgr.) für die gespaltene Druckzeile kleiner Schrift oder deren Raum aufgenommen. **4000** Beilagen nehmen wir gegen Erstattung von **4½ Thlrn.** Gebühren bei ¼ und ½ **Bogen**, und **6 Thlrn.** bei einem **ganzen Bogen** an.

Baumgärtner's Buchhandlung** in **Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten December. **Nr. 48.** 1846.

Inhalt: Lehren der Weisheit eines alten Musikers, seinem Sohn gegeben als er in die Welt trat. — *Nachrichten*: Aus Leipzig. Aus Dresden. Aus Berlin: Meyerbeer's Musik zur Tragödie Struensee von Michael Beer. (Beschluss.) — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Lehren der Weisheit eines alten Musikers, seinem Sohn gegeben als er in die Welt trat.

(Bruchstücke aus den Papieren eines verstorbenen Freundes.)

Mitgetheilt von C. G.

..... Oder kommt an einem schönen Morgen einmal ein Musikus zu Dir in's Haus, und er bittet Dich höflichst, Du wollest doch ihm ein Liedchen von Deiner Composition vorspielen, er wünschte Deine Art und Weise kennen zu lernen, sich nach Dir zu bilden und dergleichen, so sieh Dich vor, er hat gewiss nichts Gutes mit Dir im Sinne. Denn gewiss liegt draussen vor der Thür eine ganze Oper, die Du dagegen anhören musst.

Wenn Du es niemals dahin bringen kannst, dass ein Sänger oder auch eine Cantatrice eine Composition von Dir öffentlich vorträgt, so wirf Dich schnell auf das Recensiren. Die Leute bekommen dann Furcht und erheben Deine schlechtesten Sachen zu den Sternen. Es gibt einen Beifall, der aus persönlicher Achtung entspringt, wenn auch nicht viel an dem Werke selbst ist. Man nennt ihn *Succès d'estime*. So gibt es auch einen *Succès de la peur*.

Gib Acht auf gewisse Literatoren, die da zu Dir kommen. Sie sagen Dir, dass sie eine Reise durch Deutschland machen, um dessen musikalische Notabilitäten kennen zu lernen. Sie nennen Dir ihren Namen, den Du zwar noch nie gehört, aber doch thun musst, als sei er weltberühmt. Du musst dann entzückt ausrufen: Ah, Herr *X* oder *U!* es freut mich höchst, die Ehre zu haben, den Mann endlich von Angesicht zu schauen, den ich bereits aus seinen Schriften kenne. Dann offerirst Du ihm einen Stuhl, lässt ihn reden, und gibst ihm in Allem Recht. Hast Du das über Dein Herz gebracht, so bist Du geborgen, denn über's Jahr erscheint gewiss ein Buch über die musikalischen Zustände Deines Vaterlandes, worin auch Dein Name glänzt. Darum wird es gut sein, wenn Du immer einige piquante Anmerkungen bei der Hand hast. Auch suche Dein Zimmer in eine geniale Unordnung, Deinen Anzug in studirte Nachlässigkeit zu bringen; lass vor allen Dingen die Partituren alter Meister in die Augen stechen, und versäume dabei nicht, Deine eigenen Compositionen so vortheilhaft zu legen, dass sie der Scharfblick Deines Gastes sogleich entdeckt. Denn diesem entgeht so leicht nichts, und sei versichert, dass Du Deine Ausdrücke, Deinen Schlafrock, Dein Studirzimmer, und Küche und Keller auf das Genaueste beschrieben, wenn nicht gar illustrirt wieder finden wirst.

Als Orchestermitglied wahre Dich vor dem Tone, der in vielen Orchestern herrscht. Es ist entsetzlich, wie solche Männer Alles anfeinden, was ihnen Mühe verursacht, wie sie tadeln und schimpfen, raisonniren und griesgrämeln und Fäuste in den Säcken machen; wie sie ihrem Vorgesetzten im Angesicht zu Gehör reden, und hinterrücks ihm Dolchstösse geben, wie sie wahre Antipoden und Zerstörer der Institute sind, denen sie angehören. Da sie sich Künstler *ex professo* nennen, glauben sie ihr Urtheil und sich selbst unantastbar. Sie glauben sich berufen, Geisselhiebe austheilen und giftige Pfeile abschiessen zu dürfen, wen es auch treffe, halten den aber für einen Majestätsverbrecher, der ihnen nur ein Härchen krümmt. Achtung und Pietät für das Streben eines Zeitgenossen — für das, wenn ich sagen darf, *junge Deutschland der Musik* — ist ihnen fremd, denn sie belegen Alles mit Acht und Bann, was nicht *classisch* ist!.... und doch .... meiden sie die Gelegenheit, classische Musik zu hören, in der sie selbst nicht mit geigen, pauken oder flöten *müssen*. Lass in einer der Nachbarstädte, wohin die Eisenbahn in Minuten führt, classische Werke aufführen, und siehe zu, ob Du einen dieser anspruchsvollen Leute als andächtigen Zuhörer gewahrst! Das ist eine eigene böse Race von Künstlern, die Du meiden musst. Darum halte Dich zu den ehrenwerthen Männern, die ihre Würde darin suchen, ein unentbehrlicher Theil eines schönen Ganzen zu sein, die ihre Stellung mit Sicherheit ausfüllen, und das jugendliche Bestreben aufmuntern, wo sie es finden. Halte Dich zu diesen, welche die Sänger auf der Bühne nicht beneiden und anfeinden, und die glauben, jeder Lorbeer ihnen zugeworfen, jede Belohnung ihnen gezollt sei ein Raub an ihren eigenen Verdiensten. Der Sänger, dabeim im Stillen mit ganz anderen Künstlersorgen kämpfend, als Du an Deinem No-

Digitized by Google

tenpult oder in der Clavierstunde zu begreifen im Stande bist, lebt dem Moment, tausend kleinen Zufälligkeiten Preis gegeben. Du lebst, nicht angestaunt, nicht angebraust, aber Du lebst sicher und ruhig. Hast Du einmal ein dreissig Jährchen lang in einem Orchester gesessen, dann hast Du auch die Sterne zählen können, die über Dir auf- und untergegangen sind, und die Opfer der Eitelkeit, des Missbrauchs und der Speculation. Aber auch die edlen Opfer eines schönen Ehrgefühls und Strebens!.. Bedenke nur immer was *Schiller* sagt: Die fremden Eroberer kommen und gehen, wir gehorchen, aber wir bleiben stehen.

Zwinge Deine Kinder nie zur Musik. Es ist ein wahnsinniger Gebrauch, die Kunst als ein Handwerk zu betrachten, das sich forterben muss. Das Genie durchbricht zuletzt doch die Schranke. Glaube nicht, dass das Kind, welches gern zu den Tasten läuft, sein innerer Genius treibt, und dass Fritzchen oder Minchen deshalb gleich *Mozarte* werden müssen. Aber halte es davon zurück Jahre lang, bis Du siehst, es ist nicht mehr möglich, bis Du glaubst, das Kind erliege dem Zwang. Dann ist Hoffnung da, einen glücklichen Künstler aus ihm zu machen. Einen glücklichen Künstler! Ach du mein Gott; fallen mir die armen Wesen zu Hunderten ein, die durch die Zuchtruthe getrieben Künstler und Virtuosen werden mussten. Ja, wenn sie sich nur selbst schadeten, aber sie verderben die Richtung, den Geschmack, die ganze Zeit. Daher die Roh- und Halbheit musikalischer Zustände. Die Göttin mit der Friedenspalme, Musik und Folterstudien, Speculation und Fieberangst, Noth und Thränen, Neid und Hass .... wie reimt sich das zusammen?

Du wirst Opern schreiben, wie alle Anderen es thun. Es kann nicht fehlen. Aber ist das geschehen, dann lass sie niemals aufführen. Besser ist es, sie bleiben in Deinem Pult verschlossen, und Deine Phantasie übernimmt die Aemter der Schauspieler und des Publicums, denn niemals ist ein Componist seeliger, als wenn er vor seiner Partitur sitzt, und seine Noten nach und nach herausspringen in den Gestalten vollkommener Helden, Priester, Spassmacher, Amoroso's, Tyrannen und Soubretten. Da ist Alles noch herrlich und in Freuden, und Brama's siebenter Himmel ist nichts gegen den Sitz vor seiner Partitur. Er gleicht einem Geizhals, der über seinen Schätzen wacht. Sind aber einmal die Gold- und Silberstücke seiner Ideen in die Welt hinaus, ach, da möchte er gerne hinterher rennen und sie wieder zurückholen. Alle die schönen Täuschungen! grausam werden sie zernichtet, und kann erkennt er wieder die Bilder seiner Vorstellungen. So lange die Gedankenschätze noch verschlossen liegen in den Schreinen der Partitur, sind sie noch unbefleckt, sind sie noch heilig, und eine Welt der Hoffnungen lächelt ihrem Schöpfer entgegen. Du bist unsterblich, und darfst *Mozart* und *Beethoven* Bruder heissen. Wer beweist Dir das Gegentheil? Ist aber die Partitur aus den Händen gegeben, liegt sie im Zimmer des Capellmeisters, und hat gar einmal die erste Clavierprobe begonnen, dann rauscht ein verhängnissvoller Abschnitt Deines Lebens auf, dann werden tausend Zungen wach, tausend Argusaugen verdoppeln ihre Sehkraft, und wie mit Polypenarmen umranken Dich unheimliche Gestalten. Von dem Augenblicke der ersten Probe bis zum letzten Tactschlag am Dirigirpulte bist Du Deinem Gemüthsleben entrissen und hinaus in ein feindliches Gewühl geworfen. Deine Hoffnung verwandelt sich in Misstrauen, Deine Begeisterung in Muthlosigkeit, Deine Liebe in Hass und Deine Zuversicht in Zweifel. Der Musensohn, der die Welt stolz überschaut hat, kehrt bald wie der arme Poet beschämt in sein Kämmerchen zurück, und alle Noten, die ihm sonst wie Engel des Himmels zulächelten, oder alle Pausen, die ihm wie stumme Goldfischlein aus silbernen Fluten entgegenhüpften, grinsen ihn jetzt wie langgeschwänzte Kobolde und Seeungeheuer an. Der Du im Wonnegefühl des Schaffens einst die Welt umarmen mochtest, schleichst jetzt herum wie ein Menschenfeind, über Zurücksetzung, Ungerechtigkeit und Chikane klagend, und der geträumte Löwe des Tages ist zum Esel der Nacht geworden. Deshalb magst Du immer Deine Opern schreiben (und es liegt einmal in der Natur des Menschen, dass er Opern schreibt), aber dann, mein Sohn — dann lass sie liegen!

Nachrichten.

Leipzig, den 23. November 1846. Concert zum Besten des Orchester-Pensions-Instituts-Fonds, im Saale des Gewandhauses. — Ouverture zur Tragödie Struensee, componirt von *G. Meyerbeer* (neu). — Recitativ und Arie von *Ricci*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Andante und Scherzo für Violine, componirt von *Ferd. David*, vorgetragen von Herrn *Joseph Joachim*. — Dithyrambe, Gedicht von *Schiller*, für Männerstimmen, Chor und Orchester, componirt von *Julius Rietz*, die Solopartieen vorgetragen von den Herren *Schneider*, *Henry*, *Behr* und *Salomon*. — Ouverture (Nachklänge zu Ossian), componirt von *Niels W. Gade*. — Erinnerungen an Irland, Concert-Fantasie für das Pianoforte von *J. Moscheles*, vorgetragen von dem Componisten. — Duettinen am Pianoforte, gesungen von Fräul. *Vogel* und Fräul. *Schloss*. — Quartett-Variationen über eine italienische Barcarole für zwei Violinen, Viola und Violoncell, componirt von *J. B. Gross*, vorgetragen von den Herren Concertmeister *David*, *Joachim*, Musikdirector *Gade* und *Wittmann*. —

Meyerbeer hat hier, so viel uns bekannt, zum ersten Male eine Ouverture in guter, vollständiger Form, mit festgehaltenen, thematisch verarbeiteten Gedanken gegeben. Man hört ihr an, dass sie für Deutschland geschrieben, ohne dass des Componisten bekannte Darstellungsweise etwa einen totalen Umschwung erlitten hätte. Das Werk hat Geist und Feuer, und wenn man mit dem Studium der Partitur die Kenntniss des Trauerspiels verbindet, und dadurch in die Intentionen des Meisters eindringt, ergibt sich ein wohlgedachtes und wirkendes Tonstück. Da unser Correspondent aus Berlin das ganze Werk gehört und in der vorigen so wie dieser Num-

Digitized by Google

mer besprochen, so hat der Leser ein Bild davon, so weit es durch Worte zu geben ist. Hören wird und muss er es selbst.

Recitativ und Arie von *Ricci* sang Fräul. *Schloss* mit schöner Stimme, nur oft eine leise Schwebung zu tief. Die Ehrfurcht erlaubt uns nicht, über die Composition etwas zu sagen.

Wir würden als Violinspieler vor Allen die *David*'schen Compositionen wählen, da sie den Virtuosen geistreich, gefühlvoll, humoristisch, überhaupt sehr mannichfaltig und stets interessant reden lassen und ihrer Würde als deutsche Tonstücke doch nichts vergeben. Herr *Joachim* spielte heute mit vielem Gefühl in den zarten und mit Laune in den neckischen Stellen. Die Zukunft wird auch ihre Männer haben.

In der Musik zu der *Schiller*'schen Dithyrambe von *Rietz* pulsirt ein frisches, warmes Leben. Sie ist der geistreichste Missgriff, dem wir seit lange in der Tonkunst begegnet sind. Wenn der Dichter den Plural im Anfange hätte haben wollen, so hätte er ihn hingeschrieben, und dann wäre der Chor am Platze gewesen. Eben darin aber, dass in der einsamen Halle des Dichters durch Bachus' Vermittelung der ganze Chor der Himmlischen erscheint, liegt die Idee dieses Gedichtes mit. Und welche Wirkung hätte der Mehrgesang gemacht, wenn er erst bei der Götterrede:

Reich' ihm die Schaale!
Schenke dem Dichter,
Hebe, nur ein!
Netz' ihm die Augen mit himmlischem Thaue,
Dass er den Styx, den verhassten, nicht schaue.

eingetreten wäre!

Uebrigens macht der Anfang dieses Gesanges auch jetzt noch eine schöne Wirkung. Aber nun lässt der Componist diesen einfachen und kurzen Befehl so breit, lang und oft wiederholen, dass man einen schlimmen Begriff von der Redeweise und Macht der Götter bekommt. Ist denn Hebe ein so verdrossenes Mensch gewesen, dass ihr so lange zugeredet werden musste, bis sie dem Dichter die gefüllte Schaale reichte? Gegen nichts sündigen die Vocalcomponisten häufiger, als gegen das natürliche Verhältniss der Momente.

Bei der Stelle: „Sie rauschet und perlet" u. s. w. wird man wirklich ergriffen, und es ist ärgerlich, dass das Gefühl sich in eine Ecke verkriechen muss, damit der Verstand es nicht ausschelte über die eitle Lust.

Lange nicht sind wir in eine so weiche süsse Empfindung aufgelöst worden, als bei den aus nebelgrauer Zeitenferne herüberwehenden kriegerischen Klängen und liebesebnenden Melodieen der *Gade*'schen Ouverture. Das, was durch thematische Arbeit sich im Geiste um einen Hauptgedanken gruppirt und zu einem festen Leibe concentrirt, hat diese Ouverture nicht, aber gerade diese etwas zerflossene Form kommt ihr zu Gute und macht ein characteristisches Moment derselben aus. Wir begreifen nun die Neigung der Leipziger zu diesem jungen nordischen Barden.

Die Concert-Fantasie von *J. Moscheles* brachte nicht blos Erinnerungen an Irland, sondern auch an die ziemlich verschwundene Periode gediegener Compositionen für Pianoforte mit vollem Orchester. Wenn auch bei dem Spiele des verehrten Meisters die Verwunderung nicht mehr aufwacht, die wohl überhaupt für die Pianofortevirtuosen schlafen gegangen ist, so wird doch das Herz bewegt und in der Einbildungskraft regen sich angenehme Bilder.

Die Duettinen gefielen uns, obgleich der Name des Componisten nicht genannt war. Erst später erfuhren wir, dass sie von *Mendelssohn* waren. Fräul. *Schloss* und Fräul. *Vogel* sangen sie mit schönen Stimmen, letztere Dame mit warmem Gefühl.

Die Quartett-Variationen über das Lied: „Mein Schiff zog durch die Wellen" sind weniger auf überraschende Virtuosenkünste als auf angenehme Compositionseffecte angelegt. Interessante Stimmengespräche, blühende Modulationen, piquante Figuren, und viel Gelegenheit zu ausdrucksvollem und fein nuancirtem Vortrage, welches Alles von den Ausführenden auf's Trefflichste benutzt wurde.

Siebentes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 26. November 1846. — Ouverture zu „Der Alte vom Berge" (neu, Manuscript). — Arie von *Mozart* mit obligater Violine, vorgetragen von Fräul. *Schloss* und Herrn Concertmeister *David*. — Concert für Pianoforte (E moll) von *Chopin*, vorgetragen von Herrn *Rudolph Wehner* aus Dresden. — Recitativ und Arie von *Mercadante*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Die Weihe der Töne, Gedicht von *C. Pfeiffer*, in Form einer Symphonie, componirt von *L. Spohr*.

Wir kennen die Handlung nicht, zu der die *Benedict*'sche Ouverture gehört, und können nicht sagen, ob die Musik den tieferen Gehalt eines ausgeprägten Objects in sich berge. Was die Ouverture als unerklärtes Instrumentalwerk an Beifall erhalten, lohnt den weiten Weg von London nach Leipzig nicht. Das Adagio erregt Erwartungen, die aber das Allegro ziemlich unerfüllt lässt. Die Gedanken erscheinen, wir wissen nicht was sie sind; sie bewegen sich hin und her, wir wissen nicht warum; sie hören auf zu sein, auch gut. Das Ohr hat nichts einzuwenden, der Verstand wird durch die klare Form befriedigt, die Einbildungskraft bleibt leer, das Gemüth ruhig. Die Technik kann man vollendet nehmen. Die Instrumentation ist glänzend. Letztere Eigenschaft ist freilich nicht schwer zu verleihen, seit die Orchester so blechreich geworden.

Die Arie mit obligater Violine ist aus *Mozart's* früherer Zeit. Aber das schadet nichts. Er hat nie ohne ein tieferregtes Herz geschrieben, und was daraus kommt, kann keine Zeit tödten. Bei seiner Musik klingt uns ausser der Wahrheit und Schönheit immer noch ein Etwas mit, die tiefe Sehnsucht des in den irdischen Leib gebannten Geistes nach seiner himmlischen Heimat. Daher der rührende überirdische Zauber seiner Tonweisen, der in uns überfliesst vom Papagenolied so bis zu der hallenden Klage der Teufel, die den Don Juan in die Hölle reissen. Darum schuf dieser Geist so emsig, nicht fragend, wie lange der Leib es aushalten werde; je schneller aufgerieben, je näher der Heimath, zu der er denn auch bald genug zurückkehrte. Die Ausführung der Arie war vortrefflich.

Digitized by Google

Von dem *Chopin*'schen Concerte spielte Herr *Wehner* nur das Adagio und den letzten Satz. Der junge Mann hat bedeutende Fertigkeit, doch fehlt es ihm noch an der physischen Springkraft, welche man jetzt von den Claviervirtuosen verlangt. Mit der erstarkten Natur wird das kommen, und hoffentlich dann auch mehr geistige Energie.

Auf das Concert folgte: Recitativ und Arie von *Mercadante*, gesungen von Präul. *Schloss*.

Die Weihe der Töne gehört unter die Lieblingssymphonieen des Leipziger Publicums, und erhält jedesmal rauschenden Beifall. Unbegreiflich bleibt uns an diesem schönen und reichen Werke der Anfang. Das Largo soll schildern: Starres Schweigen der Natur *vor* dem Erschaffen des Tons. Das Tonlose durch Töne! Wir sollen Einem glauben, der uns mit den Worten antritt: Schenkt mir Etwas, ich bin stumm! Dieses Largo kann Alles sein, nur das nicht, was es sein soll. Eine Aufgabe sich aber stellen, die nicht zu lösen ist, heisst eine Klippe aufsuchen, an der man scheitern will.

Sonntag, den 29. November 1846. — Geistliche Musikaufführung in der Kirche St. Pauli, von *Bertha Bruns* aus Lübeck. —

Die Sängerin trug zwei Arien aus dem Messias von *Händel*, und ein geistliches Lied vor. Ihre klangreiche Stimme drang voll bis in die entferntesten Räume der Kirche, und ihr gefühlvoll frommer Vortrag rührte das Herz. Sie scheint für die geistliche Musik eine besondere Gabe und Neigung zu besitzen, und bereitet nicht blos Kunstgenuss, sondern regt auch die religiöse Empfindung an. Wenn sie eine Kunstreise antreten sollte, möchten wir ihr diese Art geistlicher Productionen in den Kirchen vorzüglich anrathen. Die Theilnahme kann ihr nirgends entgehen. Sie hatte heute auch mehrmals Gelegenheit, einen schönen Triller zu zeigen. Vielleicht erhöhte es die Wirkung, wenn sie die *Händel*'schen Arien kürzte, besonders, da sie dieselben nur mit Orgelbegleitung vorträgt, wo bei der Länge die Monotonie etwas fühlbar wird. Herr *Breunung*, Schüler des Herrn Organisten *Becker*, spielte mehrere Stücke auf der Orgel, unter anderen auch eine schöne Orgelsonate von *Mendelssohn Bartholdy*, mit grosser Fertigkeit. Der Pauliner Sängerverein, aus einer Anzahl junger Studirender bestehend, trug mehrere Piecen mit bekannter Gewandtheit und Sicherheit vor, und verdiente sich neuen Dank durch seine Unterstützung, die bei hiesigen Concert- und Kirchenproductionen sehr oft in Anspruch genommen und stets mit Bereitwilligkeit gewährt wird.

Aus Dresden. (Concerte.) Am 14. September begannen mit einer kleinen Plänkelei die diesjährigen Concertmanöver. Ein Herr *W. Pfeiffer* aus Berlin liess sich im Theater auf dem Piano hören. Wir haben niemals in den Reihen Derer gestanden, welche den hohlen technischen Virtuosenkram als das Höchste in der Musik anstaunen und preisen, fordern indess von Jedem, der heut zu Tage öffentlich auftritt, mit Recht einen hohen Grad technischer Vollendung. Diesen aber vermissten wir bei Herrn *Pfeiffer*. Sauberkeit des Anschlags, ein gewisser Grad äusserer Fertigkeit und die sonstigen Kennzeichen einer soliden Schule, so anerkennenswerth das Alles an sich immerhin ist, berechtigen allein jetzt zum öffentlichen Auftreten vor einem fremden Publicum nicht mehr. Vollendete Sicherheit vermissten wir — es kamen mehrfach falsche Töne vor — und der Vortrag war, wenn auch salonmässig elegant, doch der tieferen Empfindung, der wohlthuenden Wärme bar, ohne die wir uns nun einmal die Künstler nicht zu denken vermögen. Das zeigte sich in dem bekannten Notturno von *Döhler*, und noch mehr in dem von *Liszt* transscribirten Lob der Thränen; auch in der eigenen Composition des Herrn *Pfeiffer's*: Souvenir de Bellini, that sich nirgend etwas besonders Bemerkenswerthes hervor, wenn hier auch mehr Bravour entwickelt ward. Die Composition, eine gewöhnliche Virtuosenarbeit — die Ausführung, ein tüchtiges Dilettantenspiel — das war Alles! Herr *Pfeiffer* spielte einen Flügel von kräftigem, ausgibigem, gleichzeitig weichem Tone und, wie es scheint, leichtem Tractament aus der hiesigen Fabrik von *E. Rosenkranz*. Wir würden dessen hier nicht erwähnen, wenn wir es nicht für Pflicht gegen die heimische Industrie erachtetea, das Publicum darauf aufmerksam zu machen, dass aus derselben Fabrik neuerdings Piano's hervorgegangen sind, die an Fülle, Rundung, Sonorität und Nachhaltigkeit des Tones, an Leichtigkeit der Behandlung, an Tüchtigkeit und Solidität der Arbeit, wie an Ansdauer auch hinter den besten nicht zurückstehen, welche die Pariser Fabriken bisher lieferten, ja in Betreff des Tones ihnen noch voranstehen, und ausserdem noch den Vorzug haben, bei gleicher äusserer Eleganz fast um die Hälfte billiger im Preise zu sein. —

Ein Concert im höheren Styl, eine würdige Eröffnung der Saison, bereitete dem Publicum der rühmlichst bekannte Akustiker Herr *Friedrich Kaufmann* von hier. Derselbe hatte am 8. Octoher in der Neustädter Kirche ein geistliches Concert veranstaltet, das durch die Wahl der aufgeführten Piecen, wie durch die Mitwirkung der bedeutendsten hiesigen Gesang- und Instrumentalkräfte, und durch eine im Ganzen als gelungen zu bezeichnende Ausführung rühmliche Anerkennung verdiente, und dessen zahlreicher Besuch den Beweis lieferte, dass gute Musik hier immer noch ihr theilnehmendes Publicum findet. Der nächste Zweck des Concertgebers war es, das vor einer langen Reihe von Jahren schon von ihm erfundene Harmonichord dem Publicum auf's Neue vorzuführen, nachdem es seinen Bemühungen gelungen, neuerdings das Instrument in Betreff der Intensität, der Markigkeit des Tones wesentlich zu verbessern. Vielleicht befinden sich unter unseren Lesern nicht Wenige, welchen nicht Gelegenheit wurde, das Instrument aus eigener Anschauung kennen zu lernen. Ihnen zu Nutz und Frommen theilen wir hier die kurze Beschreibung desselben mit, welche der Erfinder seinem Concertprogramme hat vordrucken lassen. Sie lautet: „Das Harmonichord ist der Form nach ein kleines, aufrechtstehendes Flügel-Fortepiano, dessen frei aufgezogene Drahtsaiten jedoch nicht wie beim Clavier durch Anschlag eines Hammers, sondern durch Reibung eines mit Leder überzogenen und

Digitized by Google

mit Colophonium durcharbeiteten Cylinders zum Ertönen gebracht werden. Der reibende Cylinder, der in seiner Wirksamkeit dem Bogen einer Violine gleichkommt, wird durch einen unten angebrachten Tritt in Bewegung gesetzt. Der ganz eigenthümliche Ton gleicht am Meisten dem der Aeolsharfe, und hält so lange an, als der Finger auf der Taste verweilt. Alle Nuancirungen des Tones: piano und forte, crescendo und decrescendo, und zwar in anschwellenden und aushaltenden Tönen, werden nur durch den Druck des Fingers hervorgebracht."

Der Concertgeber producirte sein Instrument sowohl in selbstständiger Concertbehandlung, als in der Verwendung zum Accompagnement verschiedener Gesangpiecen. In letzterer Beziehung wollte es in dem grossen Raume nicht ganz ausreichend erscheinen, da sein Ton nicht genug in Contrast zu den Singstimmen steht und deshalb durch dieselben, namentlich im Chore, zu sehr gedeckt erschien. Als Concertinstrument, einem vollen Orchester gegenüber, machte es dagegen eine sehr schöne, fast nicht erwartete Wirkung, wobei freilich sehr Vieles auf die Rechnung der äusserst angemessenen Behandlung der Composition gesetzt werden muss. Diese war die wohl den meisten der geehrten Leser unbekannt gebliebene Arbeit unseres früh vollendeten *C. M. v. Weber*, ein Concertino (Adagio nnd Rondo) in F für Harmouichord, schon im Mai 1811 in München componirt und vom Tonsetzer mit Op. 37 bezeichnet, aber nie edirt. *Weber* hat den Character des Instrumeuts und seine Effecte sorgfältig studirt, und demgemäss eben für den Concertgeber ein überaus innig empfundenes, graziöses nnd liebliches, dabei höchst wirkungsvolles Stück gesetzt, das noch dadurch interessant wird, dass in seinen einzelnen Motiven Ideen und Anklänge hervortreten, welche der Componist später in anderer Weise ausgeführt hat. Dass das Rondo nun eben nicht kirchlich, wollen wir nur beiläufig bemerken, und in einem Concerte macht man ja in dieser Beziehung keine rigorösen Ansprüche; auch haben die für ähnliche Zwecke gesetzten freien Orgelcompositionen namentlich der neueren Meister uns an Aehnliches schon gewöhnt. Dass der Concertgeber sein Instrument sowohl beim Concertvortrage als beim Accompagnement mit vollster Sicherheit und Discretion behandelte, bedarf der Bemerkung kaum; nur hätten wir in einzelnen Stellen ein gewisses Ziehen der Töne, das in Figuren bis zum Mangel an vollster Präcision der Tonaussprache anstieg, vermieden gewünscht. Doch lag dies nicht am Spieler, sondern an der Spielart, vielleicht auch in den Wirkungen der zu grossen Räumlichkeit. Uebrigens treten die höheren Discautoctaven an Wohllaut und eigenthümlicher Tonfärbung gegen die, wir möchten sagen, etwas belegten Mitteltöne und die dumpferen Bässe sehr bedeutend hervor, und es muss als eine bemerkenswerthe akustische Eigenthümlichkeit hervorgehoben werden, dass diese durch Saiten erzeugten Töne einen vollkommenen Labialpfeifencharacter tragen.

Das Concert war ausserdem reich ausgestattet, und muss in seiner Reihenfolge als ein historisches, wie deren an anderen Orten schon öfter, und auch hier einmal privatim durch die *Dreyssig*'sche Singacademie veranstaltet worden, angesehen werden. Die Mitglieder des eben genannten Instituts, noch verstärkt durch eine bedeutende Zahl anderer Gesangdilettanten, führten die sämmtlichen Chöre aus, und es ist nur zu bedauern, dass nicht auf ein entsprechenderes Verhältniss bei Besetzung der Stimmen Rücksicht genommen worden: die Männerstimmen erschienen extensiv und intensiv bei Weitem überwiegend, jedenfalls zum Theil in Folge der grösseren Uebung durch die bestehenden Männergesangvereine — wie denn überhaupt Sopran und Alt nicht kräftig genug, hier und da selbst zaghaft und unsicher sich erwies, unstreitig eine der nachtheiligen Wirkungen des Zurücktretens der *Dreyssig*'schen Academie von aller Oeffentlichkeit, was wir schon anderweit wiederholt zu bedauern Gelegenheit gehabt haben. Die Soli hatten Mitglieder der königl. Oper übernommen, nämlich: die Damen *Kriete*, *Wagner* und *Schreck*, von denen nur die erste durch ihren classischen oratorischen Gesangvortrag sich auszeichnete, während die zweite, abgesehen von einigen Schwankungen der Intonation in der Arie der Iphia (in *Händel's* Jephta), in moderner Opernmanier gänzlichen Mangel an Verständniss der hier zu stellenden Anforderungen zeigte, und die letzte unsicher und fast nöthrhar ihre kleine Partie ausführte — und die Herren *Bielczisky*, *Curti* und *Risse*, die in keiner Weise zu besonderen Bemerkungen Veranlassung gaben.

An grösseren Piecen mit Orchester (das durch die königl. Capelle unter *Reissiger's* Leitung würdig repräsentirt war) kamen zur Aufführung: der dritte Theil von *Händel's* Jephta, *Mozart's* Hymne: „Gottheit, dir sei Preis und Ehre," das schon oben erwähnte Concertino von *Weber*, und das Finale des ersten Theiles von *Haydn's* Schöpfung. Dass für wahrhaft grandiose und wirkungsvolle Ausführung soleher Oratoriensätze namentlich bei der grossen Räumlichkeit der Neustädter Kirche, selbst bei der günstigen Anlage des für diesen Zweck besonders errichteten Podiums, die Besetzung im Instrumentale und Vocale nicht stark genug war — dass es auch ein sehr eigenes Ding ist, einzelne Bruchstücke grösserer Werke bei solchen Gelegenheiten zu produciren, wollen wir beiläufig erwähnen, ohne indess damit einen Vorwurf für den wackeren Concertgeber zu beabsichtigen, dessen Sorgsamkeit für Aufstellung eines durchweg gediegenen Repertoirs, wie für das ganze, so äusserst schwierige und mühevolle Arrangement volle Anerkennung verdieat.

An kleineren Vorträgen, theils a Capella, theils mit Begleitung des Harmoniechord, wurden dem Publicum geboten: Lied von der Geburt Christi (Puer natus in Bethlehem) des *Petrus Dresdensis*, die Melodie aus dem 13. Jahrhundert; *Palestrina's* bekanntes: O bone Jesu; das Quartett für zwei Soprane und zwei Tenore: Deh ti piaccia il tuo potere, aus *Naumann's* Oratorium: Davidde in terebinto; und endlich *Beethoven's* schönes geistliches Lied: „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre." Auch dürfen wir billig nicht vergessen, dass als Introduction des Concertes der bewährte Meister *Johann Schneider* *J. S. Bach's* grosse Esdur-Fuge auf der Orgel vortrug.

Es ist lebhaft zu bedauern, das uns nicht öfter Gelegenheit hier sich darbietet, über derartige classische Concerte zu berichten. Welch' unberechenbar grosser,

Digitized by Google

segensreicher Einfluss durch sie auf Kunstsinn und Kunstgeschmack des Publicums geübt werden könnte, leuchtet ohne weitere Ausführung Jedem ein. —

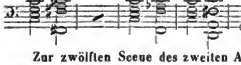
(Beschluss folgt.)

Meyerbeer's Musik zur Tragödie Struensee von Michael Beer.

(Beschluss.)

Gegen den Schluss des ersten Actes erkennt man durch die scenische Anweudung der beiden Hauptmotive der Ouvertüre, in welcher bestimmten Beziehung sie zur Handlung und den Characteren der Tragödie vom Componisten gedacht worden sind. Das erste, die Ouvertüre anhebende Andantemotiv (in *Des* mit Harfe u. s. w.) characterisirt nämlich das religiöse Element des Drama's, welches durch den Pfarrer Struensee repräsentirt wird, während das zweite Motiv des Allegro (das erste Mal in *Es* und dann später in *As* auftretend) den unsteligen Liebesgedanken Struensee's zur Königin bezeichnet.

Der erste Entreact bildet ein eigenthümliches Musikstück mit Männerchor, das der Componist durch die Ueberschrift: „Der Aufruhr" characteristisch markirt hat. Ein Moderato (¾, C moll) führt nach einigen überraschenden harmonischen Wendungen zur Melodie des dänischen Nationalliedes: „Kong Christian stand am hohen Mast," das vom Männerchor auf der Bühne bei geschlossener Gardine intonirt wird. Es sind die meuterisch aufgeregten norwegischen Garden, die das Lied anstimmen; man wird somit schon im Voraus, in ächt dramatischer Weise, auf die Dinge, die da kommen sollen, durch die Musik vorbereitet. Diese Nationalmelodie, welche beiläufig zu Struensee's Lebzeiten sehr jung gewesen sein muss, denn der Grossvater oder gar nur der Vater des jetzigen Organisten der Frauenkirche zu Copenhagen, *Hartmann*, hat sie componirt, kehrt noch einige Male hinter der Scene wieder und ist sehr gut mit dem schwülen Character des C moll - Andantino in Einklang gebracht und verwebt. Originell, man möchte sagen sarkastisch, nimmt sich das Oboesolo aus, an jener Stelle, wo ein Solotenor das zweite Couplet des Volksliedes vorträgt. Am Schlusse dieses ersten Entreactes hat *Meyerbeer* den ungewissen Ausgang „des Aufruhrs" durch einige fast allzukühne Modulationen andeuten wollen; etwa so:



Zur zwölften Scene des zweiten Acts, wo die rebellischen Garden, nachdem sie Struensee beruhigt, abziehen, ertönt hinter der Scene nochmals das Nationallied, fragmentarisch von Trompeten und Trommeln begleitet. Dann nehmen zum Dialog der auf der Bühne befindlichen Personen die Violinen und Bratschen im Orchester das Thema des Volksliedes noch ein Mal im äussersten Piano (*con sordini*) auf, nämlich die erste Violine die Melodie, wozu die zweite und die Bratsche eine sehr subtil gearbeitete, figurirte, zweistimmige Begleitung führen, worauf sich derselbe Passus sub 8. durch drei Solo-Violoncelle repetirt. Zur sechszehnten Scene des zweiten Actes, wo zum ersten Male die ränkevolle Verschwörerin Juliane (Königin Mutter) erscheint, um mit ihren Creaturen den blutgierigen Racheplan gegen Struensee und die junge Königin (Caroline Mathilde) zu schmieden, hat *Meyerbeer* eine scharfgezeichnete, ächt dramatische Musik geliefert. Auf dem das ganze Stück andauernden Orgelpunct *Gis* (kleine und eingestrichene Octave) der Violinen erscheint in den Bässen eine Figur von grübelndem und zugleich drohendem Character, die von der Nationalmelodie (Flöten, Oboen, Clarinetten), der dänischen Partei den Sieg blutgieriger Intrigue verheissend, bedeutungavoll unterbrochen wird.

Der zweite Entreact führt die besondere Ueberschrift: „Der Ball." Der hauptsächliebste Theil dieses Tonstückes bewegt sieh im Polonaisentempo, das aber wegen der Sechszehnteltriolen, die im Thema tactmässig vorkommen, ein wenig langsamer als gewöhnlich genommen werden muss. Nach vier Tacten Trillern, welche auf die Harmonie *dis, fis, a, c* gebaut, nach einander, jedesmal von Dauer einer ganzen (¾) Tactoote von der Viola, der ersten und zweiten Violine eingesetzt werden, erscheint ein ungemein elegantes, originelles Motiv auf der Dominante von D dur, in welcher Tonart sich der Entreact überhaupt bewegt. Als Intermezzo bringt der Componist ein Allegro (¾, Cis moll), das wohl die tragische Catastrophe des Maskenballs, nach dessen Beendigung bekanntlich Struensee und die junge Königin verhaftet wurden, andeuten soll. Darauf folgt wieder die Polacca nebst ihrem piquanten Trio, und eine brillante Stretta schliesst diesen Entreact.

Der nächste, dritte, führt die Ueberschrift: „Die Dorfschenke," und malt das Leben und Treiben in einer solchen (⅜, A moll, Allegretto) in scharfen Contures und lebhaftem Colorit. Piquant und characteristisch hervorstechend ist die grosse Septime (*A — Gis*) in der capriciösen Figur des Hauptmotivs; reizend nehmen sich die Imitationen im Nebenthema, das die Holzbläser führen, aus.

Für die musikalischen Situationen und Momente des letzten Acts hat *Meyerbeer* sehr geschickt und mit dramatischem Esprit die Hauptmotive der Ouverture und jenen Orgelpunct *gis* mit der darüber erscheinenden Nationalmelodie (das *Gis* wird zuweilen enharmonisch in *As* verwandelt) in eigenthümlicher Form und Weise wiederholt. Doch tauchen auch zwei neue Musikstücke auf: 1) ein Trauermarsch in C moll, den letzten Lebensgang des Helden der Tragödie begleitend, und 2) eine Benediction (¾, Cis moll) für drei Solovioloncelle. Namentlich dieses letztere, einfache, in den Stimmen schön geführte kleine Tonstück, während der Pfarrer Struensee seinen zum Tode verurtheilten Sohn einsegnet und seine Seele der ewigen Gnade anbefiehlt, ist von rührender Wirkung. Der Trauermarsch, dessen Motiv ein von Thränen erstiektes Schluchzen vortrefflich ausdrückt, ist mit sicherem dramatischen Tact nur skizzirt, weil ein ausgeführtes Musikstück hier die Handlung aufhaltea und stören würde.

In dieser umfangreichen, neuen Partitur des berühmten Componisten ist natürlich die Ouverture das Haupt-

Digitized by Google

stück. Sie ist schwer auszuführen, und erfordert namentlich ein sehr stark besetztes Bogenquartett, um dem *Corps d'harmonie* die nöthige Resistanee zu leisten; auch müssen die Contrabässe vorzugsweise tüchtig sein und vor schnellen Sechszehntelfiguren in den Intervallen verminderter Septimenaecorde nicht scheu zurückbebeu. Auf eine scharfe Beobachtung von Licht und Schatten in allen Abstufungen muss ebenfalls, und ganz vorzüglich geachtet werden. Bei einer tadellosen Execution wird das Orchester aber stets den Dank des lebhaften Beifalls davontragen, und die Ouverture zweifelsohne Kennern und Laien grosses musikalisches Interesse bieten.

Möchte der Componist recht bald ein neues Werk in diesem Genre liefern! *H. Truhn.*

Recensionen.

Lieder, Gesänge und Balladen.

(Fortsetzung aus Nr. 46.)

8) Ein Frühlingsspiel in dreimal drei Gedichten von *Heinrich Heine*, für eine Singstimme mit Pianoforte von *A. B. Marx*. Op. 14. 3 Hefte. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. à 15 Ngr.

Jedes dieser interessanten Hefte bildet für sich insofern ein abgeschlossenes rundes Ganzes, als der gechrte Verfasser die ergriffenen Texte so geschickt zusammengestellt und an einander gereiht hat, dass immer ein Lied in das andere hinüberleitet, die Situation des einen die des anderen bedingt und vorbereitet, eins aus dem anderen, wie etwa die Kelche gefüllter Primeln und Aurikeln, scheinbar frei und doch mit innerer Nothwendigkeit hervordringt, eins das andere ergänzt, erweitert, bereichert, vervollständigt. So sind denn hier nicht einzelne, für sich abgesondert dastehende, für sich etwas gelten wollende Lieder, sondern engverflochtene Liederkränze zu erwarten, ein Punct, den man wohl in's Auge zu fassen hat, wenn man dem geistvollen Verfasser sein gutes Recht gewähren und sich den Genuss und die Freude an diesen dankenswerthen Gaben nicht verkümmern will. Hätte der Verfasser nicht jene höhere Tendenz verfolgt — und wir dürfen sagen mit Glück, so dürfte er leicht das eine oder andere Lied, für sich allein genommen, anders gefasst, anders behandelt haben. Aber hat er sich jeden dieser Kränze als organisches Ganzes gedacht, so muss man sie nun auch demgemäss anschauen, was man denn gewiss nicht — zumal bei einem feinen, gut schattirten Vortrage — ohne reiche Frühlingsempfindungen thun wird.

9) Die Heinzelmännchen. Des Hagestolzen Geburtstag. Tragische Geschichte. Besuch. Windbeutelei. Heitere Lieder für eine tiefere Stimme, mit Begleitung des Pianoforte von *Carl Eduard Hering*. Op. 26. Leipzig, bei Robert Friese. Preis ⅓ Thlr.

Können wir auch diesen Liedern einen höheren poetischen Werth und Gehalt nicht zusprechen, so zweifeln wir doch nicht, dass sie in gewissen Kreisen Beifall finden werden, da sie nicht ohne guten, hausbackenen Humor geschrieben sind.

10) Drei Lieder von *Goethe*, für eine Singstimme mit Pianoforte- und Violoncellobegleitung ad libitum von *Heinrich Weber*. Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis 1 Fl. 12 Kr.

Das melodiöseste und überhaupt gelungeuste unter diesen Liedern ist das dritte: „Auf dem See." Nur hat uns hier die doch gar zu einförmig gehaltene Begleitung des Violoncells nicht behagen wollen. Die übrigen beiden Gesänge: „Nähe des Geliebten" und „An die Entfernte" gehören zu dem sogenannten Mittelgut.

11) Album Espagnol. Zwölf spanische Lieder und Romanzen. Poesieen von *Cristobal de Castillego*, *Gil Vicente* u. A. im Versmaasse der Originale übersetzt von *E. Geibel*, componirt für eine und zwei Singstimmen von *Hieronymus Truhn*. Op. 61. Zweite Abtheilung für Mezzo-Sopran oder Bariton. Hamburg u. Leipzig, Schuberth u. Comp. Pr. 1⅓ Thlr.

Wir wissen nicht, ob der Verfasser hier nach spanischen Originalmelodieen gearbeitet hat. Ist dies nicht der Fall gewesen, so hat er die schwierige Aufgabe, sich in eine fremde Nationalität hineinzufühlen und sie musikalisch zu erfassen, mit anerkennenswerthem Talente gelöst, denn das eigenthümliche Colorit des spanischen Wesens und Lebens scheint uns fast überall sehr glücklich getroffen zu sein, und wir gestehen, das Heft wiederholt mit besonderem Interesse durchgesehen zu haben.

(Wird fortgesetzt.)

Feuilleton.

Bei dem neuerrichteten Conservatorium für Musik in *München* sind, der Augsburger Abendzeitung nach, folgende Professoren angestellt worden: Director *Ignaz Lachner* für Contrapunct und Orgel; *A. Wohlmuth* für Harmonielehre; Hofopernregisseur *L. Lenz* für Gesang; Hofmusiker *Menter* für Violoncell; *Mittermayer* für Violine; und die Privatlehrer *C. Föckerer*, *Ch. Wanner* und *Worack* für Clavier und *J. Amann* für italienische Sprache.

Der jungen Sängerin *Tuborsky* in Hannover wird eine glänzende Zukunft prophezeiht, da sie in jeder neuen Partie neue glänzende Eigenschaften entfalte.

Von Danzig aus ist uns von einem jungen Enthusiasten ein Anfsatz zugekommen, dessen Anfang so lautet: In dem Referate über ein zu Danzig stattgehabtes Concert liest man in der Schluppe zu Nr. 135 des Danziger Dampfbootes Folgendes: „Die Widmung von *Rob. Schumann* ist ein ganz werthloses Product, in ewigem Wechsel der Ton- und Tactart, so dass es zu keiner Musik kömmt." Diesen Anfang wollen wir zur Belustigung aller Leser, welche jenes herrliche Lied kennen, hersetzen. Die Vertheidigung müssen wir streichen, die macht jeder Leser selbst.

Ein neuer Clavierviriuos, in Berlin aufgetreten, *Papendyk* sein Name, Alter — sechs Jahre.

In dem Stadthause zu Newyork werden Concerte gegeben, worin bei manchen Gelegenheiten gegen 200 deutsche Dilettanten zu hören sind.

Digitized by Google

Herr *Kossak*, Verfasser der Aphorismen über *Rellstab's* Kunstkritik, liefert musikalische Kritiken in die Zeitungshalle, welche gerühmt werden.

Eine junge Berlinerin, Fräul. *Roth*, ist in Hannover als Agathe im Freischütz mit Beifall aufgetreten.

In Luzern soll die Musik ziemlich verstummt sein, seit die Jesuiten dort eingezogen.

Herr *Bord* hat ein Patent auf eine neue Art doppelte Echappements (Auslösse) an den Flügeln erhalten, welche sich besonders durch Einfachheit und Dauerhaftigkeit auszeichnen sollen.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue Musikalien
bei **F. Whistling** in Leipzig.

So eben sind erschienen:

Flügel, G., Op. 44. Nachtfalter für Pfte. Heft 1. ⅔ Thlr.
— — Op. 46. Dasselbe. Heft 2. ⅔ Thle.
Schumann, *Dr.* R., Op. 60. Sechs Fugen über den Namen **B-A-C-H**, für Orgel oder Pfte mit Pedal. 1⅓ Thlr.

Nächstens erscheinen:

Schumann, *Dr.* R., Op. 35. Fünf Lieder von *R. Burns*, für gemischten Chor. Partitur und Stimmen. 1⅓ Thle.
— — Op. 39. Vier Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen. 1⅓ Thle.

Bei **C. A. Klemm** in Leipzig erschien:

Rietz, Jul., Op. 20. Dithyrambe („Nimmer, das glaubt mir!") von *Schiller*. Für Männerstimmen (Chor und Solo) mit Orchestee. Partitur 2 Thlr.
Clavierauszug 4 Thlr. 15 Ngr.
Die vier Singstimmen 28 Ngr.
Die *Singstimmen* werden in beliebiger Anzahl und bei Partieen zu *ermässigten Preise* abgegeben.

Ich versandte heute an alle Handlungen:

Menz, E., Die wichtigsten Elemente der musikalischen Unterrichts für Lehrer und Lernende. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. 8 Ngr.

J. G. Müller in Gotha.

Empfehlenswerthe Musikalien aus dem Verlage von **C. A. Zumsteeg** in Stuttgart (Leipzig, bei *C. F. Leede*):

Dreifuss, geb. **Benedict**, 8 Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 1. 25 Ngr.
Reisch, 12 leichte Lieder für 4stimmigen Männerchor. Op. 7. Partitur und Stimmen. 17½ Ngr.
Lindpaintner, Solo und Chorgesänge aus Maccello's Psalmen, deutsch von De. Grüneisen, bearbeitet und instrumentirt. Partitur und Clavierauszug. 4 Thle.
— Die einzelnen vier Singstimmen hiezu, jede 3½ Ngr.
Schmidt, Fried., 12 Lieder für Mezzosopran oder Bariton mit Pianofortebegleitung. 1 Thle.
Silcher, 12 leichte 4stimmige Lieder für Männerstimmen. Op. 34. Partitur und Stimmen. 17½ Ngr.
— 4 Lieder für Alt oder Bariton mit Pianofortebegleitung. Op. 42. 9 Hefte, jedes 10 Ngr.
— Serenade an Selma für Tenor oder Sopran mit Pianofortebegleitung. 10 Ngr.
— Melodieen aus Beethoven's Sonaten und Symphonieen zu Liedern für eine Singst. mit Pianofortebegl. 3 Hefte, jedes 12½ Ngr.
Zumsteeg, Emilie, Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 6. No. 1. Abschied. No. 2 u. 3. Schiffslieder von Lenau. Nr. 4. Sehnsucht der Liebe. Nr. 5. Mitternacht von Rückert, und Scheide nur nicht von Chezy. No. 6. Nachruf von G. Schwab, jede Nummer 5 Ngr.

So eben ist in unserem Verlage erschienen:

J. F. Kittl (Directee des Conservatoriums zu Prag), Grosse Sonate für das Pianoforte zu vier Händen. Op. 37. 1⅓ Thlr.
Wir dürfen Freunden gediegener Musik diese Sonate des hochrühmten Tonsetzers als ein ganz ausgezeichnetes Werk empfehlen.
Schuberth & Comp., in Hamburg u. Leipzig.

An die resp. Theaterdirectionen.
Partitur, Orchesterstimmen und Clavierauszug von
***Meyerbeer's* Musik zu *Struensee*,**
bestehend aus der grossen Ouvertüre, vier Entreacts, Marsch und Volkschor, grosser Polonaise, Melodram, Trauer-Marsch u. s. w. ist nur von nun laut Uebereinkunft mit dem Herrn Componisten zu beziehen. Eben so liefern wir Exempl. des Trauerspiels Struensee von *Michael Beer*, *so wie solches für die Berliner Hofbühne eingerichtet worden ist, nebst der Scenerie*.

Der Ruhm dieser genialen Composition (welche sich auch zum Vortrag in Concerten sehr eignet) ist anerkannt durch die Einstimmigkeit des ehrenden Urtheils aller Kritiker und durch den raschenden Beifall des Publicums bei den zahlreichen Vorstellungen im hiesigen Hoftheater.

Berlin. **Schlesinger'sche** Buch- u. Musikhandlung.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

David, Félicien, Album 1847, 10 Mélodies pour chant et 3 Voices.
Herz, H., Paquerette, Mélodie.
— — Les célébrités du jour. 6 Valses brillantes. Op. 137.
Hünten, F., Le retour au chalet, air national varié. Op. 144.
— — Melodie bohémienne variée. Op. 145.
— — La désir du pays, thème allemand varié. Op. 147.
— — Une fleur, Valse brillante. Op. 149.
Rosellen, H., Fantaisie sur des motifs de l'Opéra: La Dame Foscari. Op. 89.
Thalberg, S., Berceuse, pour Piano.
Wolff, E., Fantaisie sur les Hirondelles. Op. 136.
— — Impromptu. Op. 137.
— — Fantaisie sur des motifs de l'Opéra: Die zwei Prinzen. Op. 138.

Adolph Hensel's neuestes Werk.
Drei Lieder ohne Worte für Pianoforte,
erscheint in Kurzem im Verlage der k. k. Hof-Kunst- und Musikalienhandlung von **Pietro Mechetti qm. Carlo** in Wien (mit Eigenthumsrecht für *Deutschland*) und gleichzeitig bei **M. Bernard** in St. Petersburg mit Verlagsrecht für *Russland*.

Bei **C. Hochhausen** in Jena ist zu haben:

Ein Exemplar der Allgem. musikal. Zeitung 1815 — 1844. 30 Jahrgänge nebst Register, von 1798 — 1813. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Ladenpreis 160 Thle. **für 80 Thlr.** baar.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten December. **Nr. 49.** 1846.

Inhalt: Die Gesanglehre des französischen Sängers Duprez. — *Nachrichten*: Aus Leipzig. Aus Dresden. (Beschluss.) Aus Wien. Aus Italien. Aus Amsterdam. Aus Sorau. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Die Gesanglehre des französischen Sängers Duprez *).

Von G. Nauenburg.

Wenn man die schwere Kunst des Gesanges wirklich *vollständig* lehren und erlernen könnte, so hätten die deutschen Sänger, Gesanglehrer und Componisten diese Kunst wohl *längst* aus den zahlreichen, vollständigen und auch zum Selbstunterrichte eingerichteten Gesangschulen erlernt! leider zeigt aber die Erfahrung nur zu deutlich, dass die so oft angepriesene Vollständigkeit eine sehr unvollständige ist, dass die Wirklichkeit immer ärmer wird an gründlich gebildeten Sängern und Lehrern, aber desto reicher an oberflächlichen Schwafflern und hornirten Geheimnisskrämern! — der speculative Geist der Zeit hat uns zwar viel Gutes im practischen Leben, in Wissenschaft und Kunst gebracht, er brüstet sich aber auch oft mit Dingen, die er selbst nicht begriffen, er verheisst oft, was er nicht erfüllt. Wir treten jetzt unbefangen an *Duprez's* Gesangschule, und wollen sehen, in wie fern das Werk dem Titel entspricht. Der Verfasser nennt sich: Professor des Gesanges am königl. Conservatorium der Musik und erster Tenor der königl. grossen Oper zu Paris. *Duprez* wird vielfach, seit *Nourrit's* Abtreten von dem öffentlichen Schauplatze der Bühnenwelt, als der vortrefflichste, ausgezeichnetste Tenorsänger Frankreichs gepriesen. Seine Stimme soll mächtig, von bedeutendem Umfange und einer seltenen Klangfülle sein; er nennt sich im Vorworte zu seiner Gesangschule einen Schüler *Choron's*, dessen Unterricht er in seiner Jugend zehn Jahre genossen hat; in späteren Jahren scheint er als Autodidact die Lehren seines Meisters verarbeitet, und durch genaue Beobachtung der berühmtesten Künstler seiner Zeit die Vollendung seiner Künstlerschaft erstrebt zu haben.

Das Werk zerfällt in drei Hauptabtheilungen; die erste ist ausschliesslich dem breiten, ausdrucksvollen und kräftigen Gesangvortrage gewidmet; die zweite behandelt den graziösen und Bravour-Gesang; die dritte wird den „vollständigen" Gesang, d. h. den Gesang, wo Text und Musik in eine Einheit verschmolzen sind, behandeln. Alle Uebungen sind nach des Verfassers Aussage stufenweise geordnet, was Recensent jedoch oft bezweifeln muss. Alle Uebungen und Vocalisen sind für die Sopranstimme geschrieben, jedoch nur auf einen Umfang von dreizehn Tönen (*c̄* bis *ā*) beschränkt, damit sie nach den Transpositionen „von *allen* Stimmen ausgeführt werden können." Mit diesen Worten nimmt *Duprez* von vorn herein seinen Vocalisen die allgemeine Brauchbarkeit, denn so viel steht unzweifelhaft fest, dass die Tessitur der verschiedenen Stimmen und die Registerlagen derselben *wesentlich* verschieden sind, und somit nur *höchst selten* eine Vocalise durch Transposition für alle Stimmen nutzbar gemacht werden kann; nicht der Umfang, sondern vorzugsweise die Lage der Cantilene, die Beschaffenheit der Register, der Stimmklang, die Massenhaftigkeit des Tones characterisiren die verschiedenen Stimmen des Geschlechts. Wir werden uns überzeugen, dass gar oft die eigentliche Theorie bei unserem Verfasser tief unter seiner Praxis steht, dass er *systematische* Lehrvollständigkeit, so weit diese überhaupt von einer „vollständigen Gesangschule" gefordert werden kann, fast in *keinem* Puncte erreicht; so ist gleich der erste Artikel „Von der Stimme" höchst mager und, in keiner Beziehung neu. Seite 6 aber tritt der Verfasser selbständiger auf, er sagt: „Man beginnt die Kunst des Gesanges mit der Vocalisation. Die Angabe des Tons und seine gute Beschaffenheit sind die ersten Studien, die man zu machen hat. Man thut wohl, den Ton anfangs gleich und immer mit *voller* Stimme auszuhalten, d. h. man ziehe den ganzen, vollen Ton aus der Stimme, wie sie ihn gibt, ohne ihr Zwang anzuthun. Sei sie am Anfang und bei der Fortsetzung noch so *hart* und *rauh*, man wird *endlich* dahin gelangen, voll und weich singen zu lernen. Dies System kann (sagt *Duprez*) sonderbar scheinen, aber ich habe es durch eine lange Erfahrung bewährt gefunden." — Ein solches Bekenntniss aus solch erfahrenen Sängers Munde verdient volle und ruhige Erwägung und eventuelle Berücksichtigung. Bekanntlich fängt man nach Art der meisten Italiener die Bildung des Tones im Piano an, und lässt darauf die anderweiten Tonmodificationen folgen. Bei *Duprez*, dem dramatischen Sänger, entsteht nun die grosse Frage: lernte er *nur* „*weich*" singen, *weil* er früher vorzugsweise mit *voller* Stimme gesungen hat, oder fühlte er in seiner Laufbahn als Bühnensänger, dass er die imponirende Massenhaftigkeit seines Organes mässigen und auch für zarteren Cantilenenvortrag anwendbar machen müsse? ich nehme wohl

*) *G. Duprez:* Die Kunst des Gesanges. Vollständige Gesangschule (theoretisch und practisch), nebst Solfeggien, Vocalisen und melodischen Beispielen der grössten Meister. Berlin, bei Schlesinger.

Digitized by Google

mit Grund das Letztere an; dann wäre freilich die *Nothwendigkeit* der anfänglich *starken* Tonbildung nicht vorhanden; wenden wir uns aber einmal von *Dupres's* Person ab, und betrachten die Sache rein rationell, aber doch auch gestützt auf bewährte Erfahrung, so tritt folgendes Resultat hervor: Die Gesangkunst steht selbst in ihren Elementen nicht *isolirt* im Bildungsgange des Menschen da; die Tonelemente werden um so leichter dem Organe des Schülers entlockt werden können, wenn man sie den bereits gebrauchten *Sprachton*-Elementen anfügt; die gewöhnliche *Sprachton*-Stärke wäre somit der *Anfangspunct* für die erste Vocalbildung beim Gesange; was darunter und darüber liegt, muss erst *angebildet* werden. Hat das Organ die Fähigkeit, musikalische Töne natürlich zu erzeugen, so werden sie mit gewöhnlicher Sprachtonstärke am Leichtesten und am Ungetrübtesten zu Tage kommen; ist der *Demant gefunden*, dann kann er *geschliffen* werden. In so fern stimme ich *Dupres* bei und verweise auf das Vorwort zu meinen bei Breitkopf und Härtel ersch einenenen „Täglichen Gesangstudien"; bin aber *nicht* der Ansicht, dass mit der harten Tonleiter der Anfang gemacht werde, die *Dupres* gleich von $\overline{c}$ bis $\overline{a}$ ausdehnt, sondern meine, dass das, was in der Natur *früher* da war, auch früher geübt werden muss, und da zeigt sich denn in meiner auch mehr als zwanzigjährigen Erfahrung, dass jedes mit Tonvermögen begabte Kind den einfachen *Dreiklang* schon viel *leichter* und *früher* hervorbringt, als die Folge der Tonleitertöne. (Siehe Neue Zeitschrift für Musik, Nr. 49, December 1841: „Revision der herkömmlichen Gelanglehre" von *G. Ng.*) Absichtlich habe ich den quästionirten Gegenstand etwas umständlicher besprochen, da er an sich höchst wichtig ist und *Dupres's* Selbständigkeit fast alleiu characterisirt. In der ersten Leetion wird nun die horizontale Mundöffnung empfohlen, die so graziös als möglich sein soll; der Athem, soll ohne Anstrengung genommen werden; hiermit ist wiederum nichts und auch Alles gesagt; nach meiner Ueberzeugung ist so allgemein hin nichts für die Praxis gewonnen; der *speciellc* Fall kann nur entscheiden, da die Zähne, die Lippen, der Gaumen, die Zunge u. s. w. *wesentlichen* Einfluss auf die Bildung des Tonanschlags und Tonabflusses ausüben und somit vom Lehrer erst regulirt werden müssen. Ueber die Art und Weise *wie* der Athem genommen und vertheilt werden soll, gibt der Verfasser fast gar keine Anleitung!! und wahrlich — hier liegt der rechte Gesangjammer! — Unbegreiflich ist mir ferner der erfahrene Sänger als Solfeggien-Componist; ohne Weiteres bewegen sich selbst die *ersten* Uebungen mit den daran geknüpften Vocalisen — im *ganzen* Stimmumfange von $\overline{c}$ bis $\overline{a}$? — Nach alt hergebrachter Weise werden nun die Trefübungen von der Secunde bis Octave geübt! — Wir Deutsche sind so gern Nachahmer der Ausländer, und diesen harmlosen Menschen kommt es oft gar nicht in den Sinn, wenigstens das Gute und unter uns längst Bekannte und Anerkannte auf- und anzunehmen! sie bringen das bei uns längst Verworfene immer in alter Weise wieder, und leider gibt es dann unter uns Deutschen wieder andächtige Michels, die das scheinbar Neue gierig aufnehmen und verbreiten! Wer die Töne nach ihrer Höhe und Tiefe rein und sicher intoniren lernen will, der muss, ausser der gehörigen Bekanntschaft mit der Dur- und Molltonleiter und der chromatischen Tonreihe, die Töne aus ihren *Accordverhältnissen* kennen und treffen lernen. Denn aller Gesang, jede Melodie besteht ja entweder aus Theilen einer Tonreihe, oder aus auf- und abwärtsspringenden Intervallen, oder aus allen diesen vermischt. Die genannten Sprünge aber liegen entweder in dem Accorde, welcher eben erklingt, oder in dem folgenden; oder der zweite Ton des Intervalls ist ein Vorhalt des eben erklingenden oder des nächstfolgenden Accords. Gibt mau zu, dass der Sänger nicht im Stande sei, irgend ein Intervall richtig zu intoniren, wenn er es sich nicht vorher richtig gedacht, mit Hilfe seines musikalischen Gehörs aufgefasst, gleichsam im Innern gehört hat, so ist es jedenfalls am besten, das Intoniren der Intervalle auf die Lehre von den *Accorden* zu stützen. Der Consequenz wegen ist es dann auch natürlicher, die Intervalle selbst aus den *Accorden* herzuleiten, als aus der Dur- und Molltonleiter.—

Seite 15 bei Uebung des Quartenintervalls macht der Verfasser folgende Bemerkung: „Um sich eingebildete Anstrengungen zu ersparen, sind die Schüler oft geneigt, die Gesangstücke, deren sie Meister werden wollen, nur mit dem vierten Theile ihrer Stimme zu üben. Diese Gewohnheit ist gefährlich. Man übe die Stücke so, wie man sie vorzutragen beabsichtigt." — Hierbei möchte ich doch lieber rathen, die vorzutragenden Stücke erst „*still*" zu studiren; dann die einzelnen auffälligen Schwierigkeiten der Kehle anzeigen und nun erst *Dupres's* Rath in Anwendung zu bringen; überhaupt meine ich: man verweichliche die Stimme nicht, strenge aber auch die leicht verletzbaren Organe nicht *unnöthig* an; hat die Stimme erst *vollständige Dressur* erhalten, dann ist sie auch gekräftigt und für die Dauer halt- und brauchbar. Nachdem nun *Dupres* die Uebung im Treffen bis zur Octave vollendet hat, sagt er schliesslich: „Es wäre zu langwierig und unnütz (?), die Uebungen mit Nonen-, Decimen-Intervallen u. s. w. fortzusetzen u. s. w." — Sehon aus dieser offenbaren Unvollständigkeit erhellt wohl zur Genüge, dass die Trefflehre auf die Accordkenntnis basirt werden muss. — Die Lehre von den Vorschlägen ist weder systematisch noeh genügend behandelt und mehr oder weniger der Willkür anheimgegeben. Ueber die Erlernung der verschiedenen Doppelschläge, des Trillers u. s. w. gibt der Verfasser das längst Bekannte. Die theoretischen Bemerkungen werden immer seltener und verlieren sich endlich in den eigentlichen Solfeggien; nur aus dem Vorworte zur zweiten Abtheilung heben wir hervor: „Wie sehr wäre man beschränkt, wollte man das Studium des zweiten Theiles vernachlässigen, der den besonderen Zweck hat, *alle* Stimmen für die materiellen Anforderungen einer lebhaften und leiehten Melodie geschmeidig zu machen! Die Componisten schreiben nicht nur getragenen Gesang. Sie muthen dem Sänger Läufe und Passagen aller Art zu, die dieser zu jeder Zeit (!) auszuführen bereit sein soll." Leider wohl! und manche schreiben sogar so unsanghare Dinge, dass sie der geübtesten Kehle für immer widerstreben, wie die harte Nuss dem Zahne!! — Unter allen Umständen ist es bedenklich, die teehnisehe Beschulung nach *eines* Meisters Sol-

Digitized by Google

feggirstudien zu betreiben und zu vollenden; die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen! und auch *Dupres'* „vollständige Gesangschule" ist in practischer Beziehung nur als eine in vielfacher Beziehung brauchbare, aber keineswegs erschöpfende Solfeggiensammlung zu empfehlen; in theoretischer Beziehung aber entspricht das Werk dem Titel nur sehr bedingt. Als Anhang gibt *Dupres* noch eine „Auswahl von Passagen oder Fermaten," denen aber auch systematische Folgerichtigkeit fehlt; in wie weit die Seite 111 u. f. mitgetheilten Verzierungsfermaten wirklich den vorgezeichneten Sängernotabilitäten angehören, kann Recensent nicht wissen; unter keiner Bedingung mag ich aber des Verfassers Ansicht Seite 108 gut heissen, wo er sagt: „Eigentlich (?) müsste man in einer Fermate *nicht* Athem holen. Tritt aber die Nothwendigkeit (?) dazu ein, so darf es nur bei anhaltenden Zeittheilen, d. h. vor oder nach einer langen Note geschehen." Es ist sonder Zweifel eine wohlüberlegte und bewährte Regel der alten Gesangschule, die Verzierungsfermaten nur mit *einem* Athemzuge auszuführen, denn sie hält den Sänger gewissermaassen schon *physisch* ab, überlange und nichtsagende Coloraturs ünden zu begehen. Möge die dritte Abtheilung höheren Kunstforderungen mehr genügen. Die äussere Ausstattung der beiden ersten Abtheilungen ist anständig, der Preis angemessen.

Nachrichten.

Leipzig, 1846. Achtes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 3. December. — Symphonie von *L. v. Beethoven*, Fdur (Nr. 8). — Arie von *Sacchini*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Concert für Pianoforte, Cmoll, von *L. v. Beethoven*, vorgetragen von Herrn Professor *Moscheles*. — Ouvertüre zu Idomeneo von *W. A. Mozart*. — Ave verum corpus, Chor von *W. A. Mozart*. — Ouverture, Introduction, Scene und Chöre aus dem ersten Act der „Alceste" von *Gluck*. —

Die Symphonie in Fdur von *Beethoven* ist vielleicht die einzige, in welcher sich eine Ungleichheit der Wirkung und des Werthes der verschiedenen Sätze gegen einander bemerkbar macht. Das Allegro und die Menuett wiegen nicht so schwer als das Andante Scherzando und das Finale. In jenen ertönt die irdische Freude, in diesen der himmlische Humor. Dort freuen wir uns wohl mit, hier sind wir entzückt. Das Andante namentlich ist ein wunderbares Wesen; es verlangt Thränen, aber unter Lächeln dargeboten. Wir sperrten uns sehr gegen diese alle Würde verletzende Zumuthung, mussten aber nachgeben. Einen Theil der Schuld trug das Orchester. Nie haben wir eine so vollkommene fein nuancirte Ausführung gehört. Es war, als spielten fünfzig Gebrüder *Müller* aus Braunschweig.

In der Arie von *Sacchini*, dieses 1787 bereits verstorbenen Componisten, welche Fräul. *Schloss*, den Triller abgerechnet, ganz gut vortrug, konnte man erkennen, wie Gesang zu accompagniren, dass der Ausdruck befördert werde, ohne die Stimme zu überdecken. Hinter dem Berge der Zeit wohnen auch Leute, und es ist ein grosser Fehler der Musikstrebenden, dass sie nur die Gegenwart und nicht auch die Vergangenheit über die ächten Kunstmaximen um Rath fragen. Das erste Gebot in dem Katechismus des Componisten heisst: Du sollst keine Melodie tödten; das lernt man leichter aus alten bestaubten Werken, als aus jungen blauken, die ihrem Schicksale auch nicht entgehen. Ach, die blühendste, gefeiertste Partitur wird alt mit der Zeit, stirbt und wird begraben in den Archiven, diesen Ungeheuern, die so vielen Menschengeist schon verschlungen haben und unersättlich immer nach neuem Raub gieren!

Das *Beethoven*'sche Cmoll-Concert, von Herrn Professor *Moscheles* mit tiefstem Verständniss und Gefühl vorgetragen, brachte einen schönen Kunstgenuss. Leise Trübung für uns kam hinein durch die grosse Cadenz am Schlusse des ersten Satzes. So schön ein solches Einschiebsel sein kann, es erscheint uns stets als das Resumé einer Rede, die Jedermann schon vollständig verstanden und ausgenossen hat. Nachdem ein schönes Dasein geendet, wird es noch einmal aufgalvanisirt zu nachträglichen Zuckungen. Gute Cadenzen sind nur an schlechten Werken zu entschuldigen, als Entschädigung für gehabten Verdruss. An guten sind sie des Guten zu viel. Ein *Hors d'oeuvre*.

Der ganzen Musik zur Oper Idomeneo hört man ihre Zeit an. Nur die Ouvertüre ist weit vorausgeeilt, und darum noch lebenskräftig in der unserigen angekommen. Sonderbar bleibt es, dass dieses Werk des grossen Meisters niemals einen Zeitpunct gefunden, dem es ganz genügen konnte. Es war für den, wo es erschien, doch schon zu neu, und für den darauf folgenden bereits zu alt. *Mozart* selbst aber trägt die Schuld davon. Er öffnete und steigerte in seiner nächsten Oper, der Entführung, den Sinn für blühende Melodieen so plötzlich, dass kein Zwischenraum blieb, in welchem Idomeneo als Uebergang allgemeine Aufnahme hätte gewinnen können.

Das Ave verum corpus desselben Meisters trägt keine Elemente in sich, welche in dem Concertsaale eine besondere Wirkung hervorzubringen geeignet wären.

Alceste hat in unserer Zeit, und namentlich in kleineren Gaben dargereicht, ein viel besseres Schicksal in dem Concertsaale zu erwarten, als auf der Bühne, und die heutigen Bruchstücke fanden, durch die ausgezeichnete Ausführung der Chöre und Solopartieen noch begünstigt, eine sehr heifällige Aufnahme.

Gluck beklagte sich seiner Zeit mehrfach und ziemlich bitter über die geringe Theilnahme, mit welcher das Publicum diese Oper empfangen. Es ist des Nachdenkens werth, wie ein so tiefdenkender, scharf und hellsehender Geist doch ganz blind sein und dem Publicum eine Schuld aufbürden konnte, die er allein zu tragen hatte. Wenn gleich jede einzelne Scene seines Buches treffliche Momente für die Musik hat, bilden alle zusammen doch die unglücklichste Aufgabe, die je einem Componisten geboten worden, da die ganze Oper von Anfang bis zu Ende fast nichts als Jammer und Klage ist. Also kann sich der denkendste Künstler in der Wahl seines Gegenstandes total vergreifen! Hierin liegt eine inhaltsschwere

Digitized by Google

Mahnung für Jeden, der ein grosses, zusammengesetztes Werk in Arbeit nehmen will, von den Einzelnheiten zuerst abzusehen und nach dem Wesen und Leben des Ganzen zu fragen, in wiefern dieses nämlich sich zu dem Verlangen der Zeit und der menschlichen Seele verhält. Welche Kraft in dem Totale, ob eine fesselnde, oder gleichgiltig lassende, oder gar abstossende liege, das klar zu erkennen, ist die Hauptsache. Ein Irrthum hierin begangen, und ein Theil des Künstlerlebens ist nutzlos verschwendet! Alceste ist *Gluck's* bestes Werk unter seinen schlechten, und das schlechteste unter seinen guten. Dieses reformatorische Genie griff mit grosser Entsagung und Kühnheit alle kleinen langweiligen Gewohnheiten in den einzelnen Stücken, den Arien, Duetten, Chören an, und liess das grosse träge Thier, monotoner Plan genannt, ruhig fortschnarchen. Und dann wurde er doch böse, wenn das Publicum sympathetisch mit einschlief. Er versprach, der Natur und Wahrheit alle Conveniencen zu opfern, hat aber in der Alceste noch grosse Fehler dagegen begangen, und die ärgsten in den Scenen, welche heute zur Aufführung kamen. — Der geliebte König liegt im Sterben. Das Volk ist vor dem Schlosse versammelt, erkundigt sich ängstlich, wie es um ihn stehe, klagt, jammert und zürnt über die grausamen Götter. Es mag alles Dieses thun, nur aber ja still, im bang verschlossenen Herzen, höchstens in leisem, dumpfem Gemurmel unter sich. Gegen alle Natur und Wahrheit aber ist es, dass der Componist den Chor alles Dieses laut, forte und fortissimo singen lässt. Die Gefühle sind wahr in Hinsicht auf die Natur des Herzens, aber ganz falsch in Hinsicht auf die Natur der Situation. Wenn der Tod fertig ist mit seinem furchtbaren Werke, bricht der Schmerz der zurückbleibenden Lieben unverhohlen, laut und mächtig aus; so lange jener noch im Arbeiten beriffen, wagt kein Sterblicher in der Nähe laute Aeusserungen, auch schon deshalb nicht, weil eine dem Sterbenden zu Ohren kommende Wehklage ein Todesurtheil ist. Jede Sünde gegen die Natur aber erinnert uns an die Kunst, und jede Erinnerung an die Kunst schwächt deren Wirkung. So kann sich das Volk in der Wirklichkeit nicht benommen haben, sagt der Verstand augenblicklich, und gleich wird auch das Gefühl vor Täuschung gewarnt und bewahrt. Die Grösse *Gluck's* ist bekannt und genugsam auseinandergesetzt worden. Wir machten auf einige Schwächen von ihm aufmerksam, nicht um den Meister herabzuziehen, sondern zu zeigen, welcher Vergehungen sich auch die bedeutendsten Geister in der Kunst schuldig machen können, und anzureizen zum immerwährenden Studium der Natur, damit man alle Kunstdarstellung nach ihren ewigen Gesetzen nur behandele. Ausserhalb dieser Grundmaxime liegt kein Heil und keine ächte, dauernde, nachhaltige Kunstwirkung.

Dresden. (Beschluss.) Ueber einen „Kunstsänger," Herrn *G. Pigall* aus Wien, haben wir noch der Absonderlichkeit wegen zu referiren, der am 8. October im Theater gesungen und am 15. eine eigene musikalische Abendunterhaltung veranstaltet hatte. Derselbe hat sich nämlich vorzugsweise der Ausbildung der Jodeltöne, eines zweiten Falsettregisters bis zum zweigestrichenen e hinauf, beflissen und es darin zu einer solchen Virtuosität gebracht, dass er in dieser Beziehung wirklich Aufmerksamkeit verdient. Ungemeine Fertigkeit und Sicherheit in allen Arten von Tonverbindungen, durchaus reine Intonation, ein klarer — nur einmal verunglückter Triller in den höchsten Regionen, und eine leichte, ungezwungene Verbindung mit dem Brustlonregister zeichnen ihn aus. Uebrigens gleicht der Ton jenes zweiten Falsetts einer kräftig angeblasenen Flöte, und Herr *Pigall* wendet das Register nicht etwa zum Vortrage von Sopranarien, sondern nur am Schlusse der von ihm sinnig vorgetragenen Volkslieder, etwa in der Weise der Alpler Sänger an, wie man überhaupt seiner Vortragsmanier eine gewisse wohlthuende Eigenthümlichkeit, ansprechende Anspruchslosigkeit nachrühmen muss. Einen eigentlichen Hauptgenuss gewährt das freilich nicht, aber es ist interessant zu hören, und hat hier, vielleicht der Neuheit wegen, vielen Beifall gefunden. Eine gewisse breite Manier in Bildung des Tones beim Uebergange aus den Kopf- in's Brustregister stört etwas; er sang ein Paar oberösterreichische und ein französisches Lied im Patois. — Anserdem hörten wir bei dieser Gelegenheit ein Fräul. *Höhr* von hier, die sich der Bühne zu widmen gedenkt, und von der es einmal hiess, sie werde auf unserer Bühne ihre theatralische Laufbahn beginnen, die erste Arie der Gräfin aus *Mozart's* Figaro und ein paar Lieder in einer Weise vorgetragen, die uns im Stillen zu einem Glückwunsch veranlassten, dass die Rücksichten zu einem Engagement hierorts doch nicht tiefgreifend genug waren. „Vor ihrer Abreise nach Coburg," so annoncirte prahlerisch das Programm, hätten wir ihr gern diese Probe ihrer Leistungsfähigkeit, die wir gleich Null setzen müssen, erlassen. Hätte *Mozart* diese Arie hören können, er hätte sich im Grabe umgewendet! Ein kräftiger und von Natur klangvoller Stimmfonds lässt bedauern, dass ihre Ausbildung in Hände gegeben worden, die in keiner Weise solcher Aufgabe gewachsen waren. Weder richtige Tonbildung, noch reine Intonation, weder Registerausgleichung noch characteristische Tonfärbung, weder Aussprache, noch Vortrag ist vorhanden — nicht einmal die ersten Anfänge davon zeigen sich, ein ewiger momentaner und gänzlich verständnissloser Wechsel von kreischendem Forte und ziemlich tonlosem, wenigstens unsicherem Piano, und ein wenig Heulen statt Portamento zeugen weder für Befähigung und Geschmack des Lehrers, noch für ein sonderliches Talent und höheren Bildungsgrad der Schülerin. Es ist ein wahrer Jammer, so etwas mit anhören zu müssen — ein grösserer aber noch, die naive, selbstgenügsame Unbefangenheit zu beobachten, mit welcher man derartige Leistungen öffentlich einem Publicum zu bieten wagt, in welchem natürlich sogar Einzelne noch urtheils- und geschmacklosere Anerkennung sind, so etwas zu applaudiren!

Ein Paar von den jüngeren Mitgliedern der Capelle, die Herren Kammermusikus *Richter*, *Schlitterlau* und *Hullwek*, unterstützten den Concertgeber. Der erste hatte das gesammte Pianofortecompagnement übernommen und trug mit dem letztgenannten das Duo concertant über Motive aus Rienzi für Piano und Violine von *Franz Schu-*

Digitized by Google

bert vor, während Herr *Schlitterlau* das bekannte *Lübeck*'sche Adagio für Horn: Le congé, mit seinen merkwürdigen Reminiscenzen von *Spohr's*: „Rose, wie bist du reizend und mild," zu Gehör brachte. —

Das wäre nun also, was wir bis jetzt zur Eröffnung der Saison an Concerten gehabt haben.

Auch die im verwichenen Winter begonnenen Abonnementconcerte werden in diesem Jahre ihre Fortsetzung und Erweiterung insofern finden, als statt der vorjährigen sechs diesmal deren acht (das erste am 3. November) stattfinden werden. Als Solo- und Vorgeiger ist Herr *v. Königslöw* aus Hamburg engagirt, und durch Musikdirector *Ferd. Hiller* ein Sängerchor gebildet und geübt worden, um abwechselnd tüchtige, nicht zu umfängliche Chorcompositionen, wie in Ihren Gewandhausconcerten, zu Gehör bringen zu können. Man hofft, dass *Charles Mayer* und Concertmeister *Ganz* (der Violoncellist) diesen Winter in den Abonnementconcerten sich werden hören lassen. Vielleicht dürfen wir diesmal auf den Vortrag von *Beethoven's* grossem Violinconcert, so wie von dessen Tripelconcert, Op. 56, rechnen. Dr. *J. S.*

Wien. Uebersicht der Monate October und November. Am 24. October d. J. hatte Herr Director *Pokorny* allen seinen Freunden, Verehrern und seiner immer klatschfertigen Claquelegion wieder einen grossen Freudentag bereitet, eine neue Oper ward wieder annoncirt, und zwar von dem unsterblichen Componisten der „Ilaimonskinder"; es war „Der Sieg (oder wie es hier hiess: „Die Belagerung") von Rochelle." Ist die Oper eben nicht neu und ihr Componist auch durch sie noch nicht unsterblich, uns gilt sie für eine Novität. — Was für's erste das Libretto anbelangt, so ist es eine so ganz ordinäre Fabrikarbeit, wie wir deren an italienischen und wohl auch an deutschen Operntexten schon mehr als zur Genüge besitzen. Die deutsche Bearbeitung von Dr. *J. A. Becher*, welche sich als „freie Uebersetzung" ankündigt, hat dem Werke *E. Fitzball's* eben auch keinen besonderen Vorschub geleistet; die Prosa der Parlandostellen ist ganz erbärmlich prosaisch, die freie Uebersetzung des komischen Partes streift aber mehr an's Burleske und ist dadurch doch etwas gar zu frei. — Was die Musik betrifft, so mahnt sie etwas stark an *Rossini, Donizetti*, überbaupt mehr an italienische Musik, von Characterdurchführung gar ist nur Weniges ersichtlich; als gelungenere Piecen können im ersten Acte gelten: der Kriegerchor und die Arie der Clara von Montalban, welche jedoch an Fräul. *Treffs* eine gar schwache Repräsentantin gefunden hatte, denn was ihr an Stimme die Natur versagt hat, das lässt die Kunst bei ihr durch unsicheren Vortrag und unreine Intonation noch in desto grellerem Lichte hervortreten, auf eine characterentsprechende Darstellung darf man bei dieser Primadonna *(sit venia verbo)* ohnedies keinen Anspruch machen, der liegt ausser den Grenzen ihrer dramatischen Bildung. — Im zweiten Acte treten besonders hervor: das Duett zwischen Clara und dem Marquis von Valmour (Herr *Ditt*, auch ein Sänger, der in der Kunst noch sehr viel nachzuholen hat, bis er des Prädicates „Künstler" nur entfernt würdig werden kann) und das Glockenquartett, in dem uns Herr *Staudigl* (Michel) bewies, dass einige Tacte aus seiner Kehle hinreichen, um für ein Tonstück die allgemeine Theilnahme des Publicums zu erwecken. Im dritten Acte machte die Arie *Staudigl's* um ihres meisterhaften Vortrages willen viel Glück, doch als das Gelungenste in diesem Acte muss das Duett zwischen Michel und Montalban (Herr *Dall' Aste*) genannt werden, welches von sehr komischer Wirkung und recht glücklich von Seite des Tonsetzers gehalten ist. — Somit stellten sich nun für das ganze Werk als Haupttergebnisse heraus, dass die Aufnahme der Oper eine sehr getheilte, und die Darstellung eine höchst mittelmässige gewesen, dass aber der Kunstwerth dieser Arbeit es keineswegs rechtfertigen könnte, dass man sie nach eilf Jahren wieder an's Tageslicht hervorholt und zur Aufführung bringt.

Im Hofoperntheater kam ebenfalls am 24. October *Spohr's* grosse romantische Oper „Faust" zur Aufführung, doch da der Mensch wohl zwei Ohren, zwei Augen, aber nur Einen Körper hat, so konnte ich nur der zweiten Aufführung am 25. beiwohnen. Herr *Leithner* als Faust, alle Achtung! Das ist ein Mann, wie ihn *Spohr* gedacht, ein Künstler, wie ihn nur der Tonmeister sich gewünscht haben mag; seine Darstellung, sein Vortrag war ausgezeichnet, er war nicht nur der Held der Oper, auch des Abends. Herr *Draxler* als Mephistopheles ein tüchtiger Sänger, ein gewandter Schauspieler, aber nur zu wenig Mephisto. Mad. *Hasselt-Barth* als Röschen verdiente sich wohl auch ein Lorbeerreis, ihre Darstellung war im hohen Grade gelungen, ihr Gesang meisterhaft; etwas unangenehm berührte uns aber ihr Anzug. Die Kleidung gilt doch nebenher auch als Geschmacksmesser der Künstlerin, die sich selbst in solchen Kleinlichkeiten kein Dementi geben sollte. Mad. *Stöckl-Heinefetter* als Kunigunde befriedigte, mich wenigstens, in bedeutend minderem Grade als ich gehofft hatte. Ihre Stimme wird in den höheren Lagen unangenehm, ja sogar schreiend, ihre Intonation ist nicht immer rein und fehlerfrei. Schon ihre Eintrittarie im ersten Acte lässt kalt, und es liegt doch so viel Effect, so viele Schönheit in ihr. — Herr *Ander* als Graf Hugo. — Herr *Ander* ist ein Anfänger und seine Stimmmittel reichen noch nicht aus; Graf Hugo verlangt einen vollen, kräftigen Tenor und jedenfalls einen anderen als Herrn *Ander*. — Die Vorstellung war aber gewiss mit Rücksicht auf das Dargebotene und ihre Leistungen eine vorzügliche zu nennen und im Interesse der Kunst und der Direction dürfen wir noch vielen, zahlreichen Reprisen dieser Oper entgegensehen, denn der Besuch und die Aufnahme zeugen von der Theilnahme, welche unser Publicum für dieses grosse Werk des deutschen Tonsetzers hegt.

Zum Schlusse noch muss ich berichten, dass im Theater an der Wien am 19. October jene Symphonie von *August Konradi*, welche vor einiger Zeit an demselben Theater unter dem Pseudoautor *Konrad Löffler* aufgeführt wurde, bei Gelegenheit des *Ernst*'schen Concertes, der heute sein zweites daselbst veranstaltet, zur Aufführung kam und durch vielen Beifall ausgezeichnet wurde. Der junge Compositeur wurde mehrmals gerufen, trotz-

Digitized by Google

dem dass ihm das Orchester seine Arbeit so fahrlässig unterstützte; da erhebt sich das Orchester unseres Hoftheaters, wie es uns z. B. jenen Faust wiedergab, wie ein Adler neben der Ente, doch unwürdig wäre es, jene beiden Institute in Parallele zu stellen und ihre Leistungen zu vergleichen.

Am 12. Nov. wurde in der k. k. Winterreitschule das herrliche Oratorium *Fel. Mendelssohn Bartholdy's* Paulus zum zweiten Male aufgeführt. Die Ausführung war höchst gelungen. Herr *Staudigl* in der Basspartie des Paulus verdiente sich den Ehrenpreis, unter den Soloparten ihm zunächst stand Fräul. *Carol. Mayer* aus Leipzig, welche ihre Recitative und Arien voll Weihe und erhebenden Ausdrucks würdig dieser edlen Composition vortrug, auch die Altistin Fräul. *B. Bury* und der Tenorist *Luts*, Mitglied der k. k. Hofcapelle, wirkten verdienstlich zum Gelingen des Ganzen mit und das Ensemble hielt sich wacker und brav, was gewiss ein grosses Lob verdient, wenn man berücksichtiget: tausend Sänger, Sängerinnen und Instrumentalisten, die mehrentheils nur aus der grossen Dilettantenlegion unserer Residenz zusammengerafft und nur in wenigen Proben eingeschult wurden, sollen nun ein so grosses und schwieriges Werk mit Präcision, mit Acuratesse und Verständniss ausführen, — aber es gesehah.

Der alte Wiener „Bettelstudent," der in neuester Zeit als der „Reisende Student" im ausserösterreichischen Deutschland die Runde macht, hat auch für uns ein neues Mäntelchen umgehangen und passirt derzeit als „Gespenst in der Mühle" am Theater an der Wien, mit Musik von *W. Granfeld*, einem fleissigen aber stimmlosen, wenn auch eben nicht stummen Tenoristen dieser Bühne, welcher den Part des Studenten in diesem Singspiele gab, und wobei auch ein anderer Tenorist Herr *Stasic* zum zweiten Male auftrat. Die Stimme dieses Neophyten versprieht sehr viel, aber bis jetzt ist er noch gänzlich roh und unbeholfen auf den Brettern, dass er seine Kunstbildung noch beim Gehen, Stehen, Sprechen u. s. w. beginnen muss, denn von allem Diesen hat unser Rekrut noch keine Ahnung und daher ist seine Individualität auch viel zu unbedeutend, um auf nähere kritische Beurtheilung Anspruch machen zu können. Die Musik dieses Liederspieles ist einfach, leicht und anspruchlos und zur Abwechselung als Lückenbüsser jedenfalls verwendbar für ein dürftiges Repertoir.

Ein mehr leckeres Gericht für unseren nach Modernem lüsternen Gaumen versprachen die beiden Academien am 13. und 16. November, welche im Hofoperntheater zu wohlthätigen Zwecken veranstaltet, und wozu sogar aus Mailand Sänger gesendet wurden, auf den Antrag des dortigen Directors Herrn *Merelli*, der mit Herrn *Balochino* das Hoftheater auf abermals drei Jahre in Pacht erhalten hatte. Von diesen beiden musikalischen Productionen versprachen wir uns, wie gesagt, einen hohen Genuss, jedoch es ist, wie so Manches bei uns, beim Versprechen geblieben, denn der Erfolg war keineswegs die Erwartungen erfüllend. Das italienische Künstlerkleeblatt bestand aus den Herren *Mirate, Euzet* und der Signora *Borghese*. Der Tenor *Mirate* ist jedenfalls ein sehr bedeutender Sänger, nicht sowohl seines Vortrages und seiner Kunstbildung wegen, sondern rücksichtlich seiner herrlichen Stimme, die wir sehr gern in deutsche Kehlen verpflanzen wollten, zum Heile aller Regien, Componisteure und Publicums deutscher Nation. Signor *Euzet* ist ein sehr mittelmässiger Sänger; Signora *Borghese* mag einst eine interessante Primadonna gewesen sein, jedoch derzeit sind die Rosen verblüht. Das Verzüglichste in diesen beiden Concerten leistete unstreitig Herr *Joseph Hellmesberger* auf der Violine; über ihn bei nächster sich darbietender Gelegenheit ein Mehreres, denn dieses Referat könnte sich sonst doch allzu sehr in die Länge spinnen, da uns noch ein grosses Capitel abzuhandeln bevorsteht, nämlich: „Guttenberg," dramatische Oper in vier Acten von *Otto Prechtler*, Musik von *Ferd. C. Füchs*, welche am 19. Nov. im Theater an der Wien zum Benefize unseres *Staudigl* aufgeführt wurde. Diese Oper ward von ihrem Schöpfer gleichzeitig mit *Proch's* „Ring und Maske" der Direction des Hofoperntheaters vor einigen Jahren überreicht, jedoch an dieser Bühne der Ausstattung und Aufführung als unwerth erachtet. Bald nach der neuen Eröffnung des Wiener Theaters unter *Pokorny* überreichte der Compositeur sein Werk auch bei dieser Instanz, wo sie zwar angenommen, aber dem Archivstaube und Moder überantwortet wurde. Als sich also *Füchs* abermals in seinen Hoffnungen getäuscht sah, da versuchte er sein Glück in der Provinz, um doch endlich sein verachtetes Kind der Taufe der Oeffentlichkeit theilhaftig werden zu lassen, und im April d. J. kam „Guttenberg" in Graz zur Aufführung und die erste Vorstellung war von bedeutendem Erfolge begleitet, der rasch mehrere Wiederholungen folgten; im Herbste ging das deutsche Werk schon auf einer anderen Provinzbühne, nämlich in Brünn, in Scene und die Theilnahme des Publicums war auch hier wieder rege dabei interessirt. Nun wagte es also auch der Director der Residenzbühne, die Partitur wieder aus dem Archive hervorzuholen und einen Versuch damit zu machen, und *Staudigl* wählte sie zu seiner Benefizvorstellung, und siehe da, auch hier in Wien war der Beifall, den sie erregte, ein allgemeiner, enthusiastischer.

Dies als Einleitung der Besprechung, welche insofern nicht uninteressant sein dürfte, da sie einen Beweis abgibt, wie man bei uns zu Lande mit neu erstandenen Kunstjüngern und ihren Werken verfährt, und wie schwer es für den Deutschen ist, sich in seiner Heimath Bahn zu brechen, es wäre denn, er wäre schon als Wunderkind geboren.

Wenn wir nun einen Blick dem Libretto des Herrn *Prechtler* zuwenden, so brauchen wir zu seinem Ruhme nur so viel zu erwähnen, dass er schon vor längerer Zeit in hiesigen Journalen das feierliche Versprechen abgab, in seinem Leben nie mehr ein Libretto zu schreiben, und damit hat er für sich, seinen guten Ruf und für das deutsche Publicum genug gethan. Das Sujet dieses Textbüchelchens ist kurz gefasst: Guttenberg liebt Clara, die Tochter eines Mainzer Patriziers, ist aber gezwungen, die Stadt zu verlassen, und wird bei seinem letzten Rendezvous mit seiner Geliebten von seinem Nebenbuhler, Faust dem Goldschmiede, überrascht. Als er im zweiten Acte unter Glockengeläute und dem Volksjubel „Heil

Digitized by Google

Guttenberg" (aus unbekannten Ursachen) nach Mainz zurückkehrt, findet er Clara an Faust vermählt, der ihm ewigen Hass geschworen. Zufolge einer falschen Anklage Faust's gegen Guttenberg wegen versuchter Giftmischung und Ermordung wird nun der eben früher von dem Mainzer Senate Gefeierte in den Kerker geworfen, von dort aber wieder unter dem Jubel der Mainzer befreit, weil Faust's Verbrechen vor Gerichte bekannt und Guttenberg's Unschuld damit erwiesen war, was Faust auch bewog, durch einen Sprung durch's Fenster seinem Leben ein ersehntes, wenn auch unpoetisches, Ende zu machen, wodurch Clara nun in die Arme Guttenberg's geführt wird.

So wenig effectvolle Momente auch dieser Stoff darbietet, so wurden doch die darin vorkommenden von dem Componisten mit Umsicht und Achtsamkeit aufgegriffen und in's schönste Licht gestellt. Die Arbeit des Ganzen ist ein Werk deutscher Studien und *Spohr* scheint das vorzüglich angestrebte Vorbild des jungen Tondichters gewesen zu sein, doch findet sich auch eine Annahnung an *Meyerbeer* im Duette des zweiten Actes, geistig verwandt mit jenem des vierten Actes der Hugenotten, was man jedoch einem Erstlingswerke auch dann noch gern zu Gute hält, wenn selbst die Verwandtschaft eine viel innigere wäre, als sie wirklich ist. Die vorzüglichsten Nummern der Oper sind: die Ouverture, die Eintrittarie Guttenberg's, der auf das Duett mit Clara folgende Schlummerchor, der Trinkchor des zweiten Actes nebst dem Trinkliede Faust's, was wohl weniger das Aufregende eines Trinkliedes in sich schliesst, aber doch meisterhaft gearbeitet ist, das wunderliebliche Blumenmädchenquartett des dritten Actes und dessen Finale, die Preghiera des vierten Actes, das Duett Faust's und Clara's, und die letzte Arie und Romanze Guttenberg's. Schon aus dieser Aufzählung der hervorstechendsten Nummern dieses Werkes (da mir schon der Raum keine genauere Auseinandersetzung gestattet) ersieht man, dass die Arbeit unseres Maestro eben nicht zu den unbedeutenden gelegt werden mag, ja sie stellt sich vielmehr als eine ganz vorzügliche heraus, wenn man die Characterauffassung und die Durchführung derselben, so wie es hier der Fall ist, beachtet. Jede einzelne Partie der Oper ist ein für sich abgeschlossenes Ganze, bei welchem der Tonsetzer unverrückt die Hauptzeichnung seiner darzustellenden Figur in jedem Tacte vor Augen hatte, darunter die gelungenste Guttenberg und Clara, weniger jedoch sprach mich der Character Faust's an, der etwas zu sentimental gehalten, bei dem seine Verdorbenheit, ja Verruchtheit mit zu sanften Farben gemalt erscheint, welche aber eine grellere Beleuchtung, ein schrofferes Moment in manchen Stellen erheischte. Die Chöre sind höchst effectvoll, die Instrumentation sehr gelungen.

Was die Aufführung selbst betrifft, so war sie allenfalls eine das gewöhnliche Niveau der Leistungen dieser Bühne übersteigende zu nennen. Herr *Staudigl* als Faust war etwas befangen, sein Spiel nicht so vollendet, wie wir es an diesem Künstler zu bewundern gewohnt sind; überhaupt möge er derlei Stimmforcirungen, wie hier bei dieser Aufführung der Fall war, wo er das hohe *G* angeschlagen, für die Folge unterlassen, wir wollen ihn bewundern: dort wo der Ton mit Anstrengung herauskreischt, fühlt man sich eher zum Mitleid als zur Bewunderung hingerissen. Herr *Ditt* als Guttenberg erwies sich als kluger Hausbalter, der seine Kraft und Mittel für jenen Moment aufsparte, wo er damit den grösstmöglichen Gewinn ziehen konnte, wie hier im letzten Acte, aber nur reine Intonation, das ist die erste Anforderung, welche man an den Sänger stellt; Herr *Becker* in der Nebenpartie von Faust's Diener errang sich durch seine herrliche Stimme und seinen höchst gelungenen Vortrag in den beiden Scenen seines Auftretens allgemeinen Beifall; Fräulein *Bergauer*, Clara, besitzt wenig Stimme ohne Bildung und nur etwas Eifer und guten Willen. Die Chöre waren etwas besser als das Orchester und dieses etwas zu seblecht, um es loben zu können.

Da dieses deutsche Werk gewiss seine Rundreise auf den vorzüglicheren Bühnen Deutschlands machen wird, so bliebe für den Componisten nur zur Begründung seines Rufes als ächter deutscher Tondichter der Wunsch übrig, dass dieser Guttenberg von Seite des Publicums eine Aufnahme wie hier, wo er nach jedem Acte und am Schlusse mehrere Male gerufen wurde, von Seite der Regie aber eine günstigere und einsichtsvollere Besetzung und Ausstattung finden möchte, welche dieses Werk gewiss verdient.

Aus Italien. Jenseits der Berge klagte man verwichenen Sommer über grosse Hitze; man denke sich wie es damit diesseits der Berge aussah, wo das schon gegen Ende Juni's erglühte Gemäuer der Häuser bis Ende August nie mehr abkühlte, und man selbst bei der Nacht im Schlafzimmer mit offenen Fenstern in seinem lieben Bette 25° R. hatte. Nun konnte man fragen: wie geht es im Operntheater zu, wo Beleuchtung und Zusammenfluss der Menschen die Wärme bis 28° und 30° R. steigern und die Luft noch lästiger machen? .... diese Frage versehwindet auf der Stelle, wenn man bedenkt, dass die italienischen Operntheater ganz und gar den Sälen der alten Peripatetiker ähneln, die ihre philosophischen Lehrsätze auf- und abgebend abhandelten. In der italienischen Oper wird nun von den Zuhörern Jahr aus Jahr ein im Theater auf- und abgegangen, in der warmen Jahreszeit auch aus- und eingegangen. Das Ding gleicht einem wahren Perpetuum mobile. Das eigentliche Theater machen die sehr nahe gelegenen Kaffeehäuser, wo man alle Arten Erfrischungen geniesst, die Oper wird hier eine Vorhalle, eine Nebensache, in die man Nase (nicht das Ohr) steckt, um nur mit den Augen die wenigen Anwesenden zu mustern, oder auch mit einem Peripatetiker, d. h. mit einem der hin- und hergeht, zu schwatzen; ertönt bei dieser Gelegenheit etwas musikalisch Bezuckertes, da hört das Hin- und Herbewegen des Kopfes und der Beine blitzschnell auf, der Gehörsinn geniesst seine Speise und dann wird wieder davon gelaufen, um bald wieder hereinzukommen. Nach der Oper, um Mitternacht, füllen sich die Kaffeehäuser erst recht; darauf wird bis gegen zwei Uhr noch auf den Strassen herumspazirt, sodann begibt man sich in's Bett, oder besser zu sagen in die Bratpfanne. Viele warten bis es Tag wird (in Italien sind bekanntlich die Tage im Sommer kürzer und im Winter

Digitized by Google

länger als im nördlichen Europa), weil nur ein oder zwei Stunden vor und nach Sonnenaufgang die Lufttemperatur bei uns etwas niedriger steht. Sonderbar sind gerade in der warmen Jahreszeit die meisten Jahrmärkte und Messen in Italien. Diesem Umstande ist es auch zuzuschreiben, dass eine nicht unbedeutende Zahl Operntheater im Sommer thätig sind; nur stellt sich hier das ganze Operngetriebe im Diminutiv dar, während es im Herbste stärker, im Winter am stärksten und im Frühling wieder im Abnehmen ist. So haben wir denn hier zu Lande den Opernzenith im Winter, und im Sommer den Opernnadir, und Italien, das so viel Schönes aufzuweisen hat, prangt auch mit seiner musikalischen Sonne, der Oper nämlich, gerade in der kalten Jahreszeit über dem Scheitelpuncte des Zubörers, um ihn mit ihren senkrechten Strahlen zu erwärmen. In der warmen Jahreszeit ist es umgekehrt; je kräftiger die wahre Sonne ihre Strahlen fühlen lässt, desto schwächer wirkt die musikalische.

Neapel (Teatro Fondo). Die neue Oper: *Il Corsaro*, vom neuen Maestro *Salcatore Pappalardo*, einem Sizilianer, mit einem solchen musikalischen Lärm, dass ein hiesiger Journalist dabei ausruft: *Quando Iddio fulminerà questo gusto!* (wann wird der Himmel diesen Geschmack mit dem Blitz erschlagen!) fand in der ersten Vorstellung kaum in zwei Stückchen Beifall. Dennoch rief man den Herrn Maestro hervor. In der zweiten Vorstellung liess man den ganzen dritten Act weg, darauf verschwand die Oper, in welcher die *Brambilla*, Tenor *Malvezzi* und Bassist *Gianfredi* sangen, ganz aus der Szene. (Bekanntlich ist hier vorigen Frühling eine andere neue Oper von einem anderen neuen sizilianischen Maestro, Namens *Butera*, durchgefallen.) Die beiden *Bellini*'schen Opern Beatrice und Sonnambula mit benannter *Brambilla*, Tenor *Bonfigli*, den Bassisten *Gianfredi* und *Finocchi* ersetzten gleich Alles. Eine andere in der ersten Hälfte August gegebene neue Opera seria: *Rodolfo di Brienza*, vom neuen Maestro *Achille Pistilli*, vom hiesigen Conservatorium, etwas weniger lärmend als die vorige, fand Aufmunterung. Der Part der *Brambilla* war zu hoch und ermüdend. Nebst Tenor *Malvezzi* und dem Bassisten *Gianfredi* sang auch Buffo *Casaccia* darin. Dieser und *Pappone* (siehe den folgenden Artikel) sind dermalen die beiden besten neapolitaner Buffi. Unter den wiederholten sehr wenigen älteren Opern gefiel *Mercadante's* Leonora am Meisten. Das

Teatro Nuovo macht mit allem guten Willen und Wechsel der Stücke schlechte Geschäfte. In *Fioravanti's* Dama e lo Zoccolajo übernahm Herr *Tauro* zum ersten Male die Maske des Pulcinella, und machte sie so meisterhaft, dass er viel Lachen und Beifall erregte. Die am 12. Juli zum ersten und letzten Male gegebene neue Oper *Il Sarto da donna*, war vom neuen Maestro *Giovanni Valente*. Bariton *Mastriani* zeichnete sich als Furioso in *Donizetti's* Oper gleiches Namens aus. Buffo *Pappone* (Lucio) war ausgezeichnet in dessen Don Pasquale, worin die *Rambue* mit schwacher Stimme, Tenor *Laudani* so so, und Bariton *Zuay* (!ganz Anfänger) unverdienten Applaus erhielt. Die neue Oper *Evellina, o i fantasmi*, vom neuen Maestro *Bombée*, machte Fiasco. Eine andere neue Oper: *Lo sposalizio di un principe*, vom Maestro *Altavilla*, worin die *Vigliardi*, *Mastriani*, *Trotta* und *Casaccia* wirkten, ging, bei allem mageren Gerichte, viel besser.

Der hiesige Omnibus Nr. 14, vom 1. August d. J., veröffentlicht folgende Zuschrift des Königs von Preussen an Herrn *Bazzini*, der dem König eine seiner unter dem Titel: „Souvenir de la Sonnambule" zu Leipzig gedruckte Instrumentalcomposition dedicirt hat.

J'ai été très-sensible à l'attention que vous avez bien voulu Me temoigner par l'envoi de votre dernière composition de la Sonnambule. En vous exprimant Mes vifs remerciements je Me plais à vous remettre ci-joint, comme une marque de Ma satisfaction particulière, la grande Médaille de prix pour les arts.

Sanssouci, le 10 novembre 1845.

Bazzini hat in den ersten Tagen des Septembers seine letzte Academie mit rauschendem Beifalle gegeben. Er geht nach Palermo. — *Lablache* ist dermalen hier, und gedenkt zu Ende October nach Paris zurückzukehren.

Amsterdam. Die Niederländische Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst hielt am 24. August 1846 in Amsterdam ihre siebenzehnte jährliche allgemeine Zusammenkunft, wobei Herr *J. Fock* als Präses, und Herr Dr. *J. P. Heye* als Secretär fungirten.

In dieser Versammlung wurde von den bei der Gesellschaft eingegangenen Antworten auf die Preisfragen eine Symphonie von Herrn *J. J. H. Verhulst* gekrönt. Zu Mitgliedern von Verdienst wurden ernannt: die Herren Dr. *J. J. Viotta* in Amsterdam und *W. Hüstchenrüyter* in Rotterdam; zu correspondirenden Mitgliedern: die Herren *A. E. Grell*, zweiter Director bei der Musikacademie in Berlin, Dr. *A. Schmidt*, Redacteur der Wiener musikalischen Zeitung in Wien, *E. D. Wagner*, Musikdirector bei der Matthäuskirche in Berlin, *F. Rühmstedt*, Musikdirector in Eisenach, *C. L. Drobisch*, Musikdirector in Augsburg, *A. Fuchs*, Musikdirector in Wien, und *A. G. Ritter*, Musikdirector in Merseburg.

Aus der Eingabe des Secretärs der Hauptdirection erwies sich, dass die musikalischen Einrichtungen bei den verschiedenen Abtheilungen — zumal die Musikschule bei der Rotterdamer, so wie die Singschule bei der Haarlemer Abtheilung — sich in einem blühenden Zustande befinden und zur Annahme berechtigen, dass die Gesellschaft auf gutem Wege sei, ihren Zweck zu erreichen. Auch ergab sich daraus, dass die Singvereine der Abtheilungen Enkhuyzen, Geertruidenberg, Goes und Haarlem, noch mehr aber die der Abtheilungen Amsterdam und 's Gravenhage auch in diesem Jahre wieder die vortrefflichsten Werke der besten Tonsetzer ausgeführt hatten *); dass ferner das Album der Gesellschaft auf eine zweckmässige Weise fortgeführt wird und fortwährend von Seiten der Verdienstmitglieder eine rege Theilnahme

*) In Amsterdam wurden mit vortrefflichem Sing- und Orchesterpersonal aufgeführt: *v. Beethoven*: Meeresstille und glückliche Fahrt; *Mendelssohn*: 42. Psalm; *Schumann*: Das Paradies und die Peri. — In 's Gravenhage: *v. Beethoven*: Christus am Oelberge; *Spohr*: Die letzten Dinge. —

Digitized by Google

geniesst; — dass die musikalische Bibliothek, die der Benutzung aller Abtheilungen gewidmet ist, an Umfang und Ergänzung zunimmt, und dass der Fonds der Einrichtung zur Unterstützung bedürftiger Tonsetzer und ihrer Hinterlassenen in diesem Jahre durch die fürstlichen Spenden des Königs und der Königin, ausserdem durch den Ertrag zweier Concerte für den Zweck bei den Abtheilungen 's Gravenhage und Geertruidenberg ansehnlich vermehrt ist.

Endlich wurde in der Versammlung noch eine nach den Zeitbedürfnissen abgeänderte Gesetzbestimmung angenommen und bekräftigt, welche — wie man sich schmeichelt — der Kunst zur Ehre, dem Künstler zur Aufmunterung und der Gesellschaft zu fernerem Fortschritte gedeihen wird. —

Sorau (in der Lausitz), den 5. November. (Eingesendet.) — Die grosse Orgel der hiesigen Haupt-Pfarrkirche, zu deren Revision und Uebernahme der Unterzeichnete eingeladen worden war, verdient ihrer Schönheit und Grossartigkeit wegen eine öffentliche Besprechung. Herr Orgelbaumeister *Schulze* aus Paulinzelle, ein berühmter und dabei ganz anspruchsloser und bescheidener Künstler, hat das ursprünglich von *Hildebrandt* erbaute Orgelwerk, das nach dem Urtheile der Sachkenner mehrere bedeutende Mängel hatte, obwohl es wegen seines schönen kostbaren Pfeifenwerkes mit Recht berühmt war, verbessert und vergrössert. *Schulze* hat sechs Bälge fast ganz neu gemacht und das Werk noch mit einem Hilfsblasebalge oder Regulator versehen, der alle Windstösse der anderen Bälge aufnimmt und somit einen gleichmässigen Windzufluss veranlasst, welcher ausserdem auch noch durch neue, grössere Kanäle vermehrt worden ist, so dass das Werk jetzt bedeutend frischer klingt wie früher; die Löcher in den Pfeifenfüssen waren sämmtlich zu klein, jetzt sind sie erweitert und die Pfeifen erhalten deshalb grösseren Windzufluss. Das Werk ist jetzt um neun neue Stimmen vermehrt worden, so dass es jetzt zu drei Manualen und einem Pedale 43 klingende Stimmen enthält und der Wirkung nach zu den grossartigsten und imposantesten Orgeln gegenwärtig gezählt werden muss, um so mehr, da jede der 43 Stimmen das leistet, was sie soll. Eine 32füssige und drei 16füssige Stimmen (Prinzipal, Bordun, lieblich Gedackt 16 und Bordun 32 Fuss) gebeu den Manualen, so wie zwei 32füssige Stimmen (Untersatz und Contra-Posaune) dem Pedale einen grossartigen und würdevollen Character. Die von *Schulze* neu gefertigten Register sind: 1) im Hauptwerke: Bordun 16, desgl. 32 Fuss; 2) im Oberwerke: Gamba und Hohlflöte 8 Fuss; 3) im Unterwerke: lieblich Gedackt und Flaut-travers 8 Fuss; 4) im Pedal: Contra-Posaune 32 Fuss (Stiefel, Mundstücke und Körper von Zink, Zungen von Messing und einschlagend), Subbass 16 und Flautbass 8 Fuss. Sämmtliche neue Stimmen sind schön. Die Gamba ist mit Hohlflöte, 8 Fuss, zusammen gespielt von zauberischer Wirkung und hat den Ton einer sanften Zungenstimme, ähnlich der Mundharmonica. Die Contra-Posaune, 32 Fuss, klingt dick, weich und voll; sie macht einen kolossalen Effect und durchströmt das Ganze, wie ein Lichtstrahl. Die Intonation sämmtlicher Stimmen ist schön, wie denn überhaupt *Schulze* darin ein Meister ersten Ranges ist. Für die Reparatur und Erneuerung dieses Werkes haben sich mehrere Bewohner Sorau's bedeutend interessirt; in artistischer Hinsicht müssen die Verdienste um das Werk des bei dieser Kirche angestellten Organisten Herrn *Heinrich* hervorgehoben werden. Die Uebergabe der Orgel fand Donnerstag d. 5. d. M., früh 10 Uhr, und das Concert spirituel am Tage vorher, Nachmittags halb 3 Uhr, Statt. Letzteres wurde zu einem wohlthätigen Zwecke gegeben, und von den Bewohnern Sorau's und der Umgegend zahlreich besucht. Herr Organist *Heinrich* spielte darin eine sehr wackere Orgelfantasie seiner Arbeit, und Herr Organist *Hauer* aus Berlin sang die Tenor-Arie aus der Schöpfung mit schöner sonorer Stimme. Ausserdem wurden eine Motette von *Rinck*, ein Hymnus von *Heinrich* (unter Leitung des Cantors Herrn *Magdeburg* und des Componisten), so wie einige Orgelstücke von Unterzeichnetem vorgetragen. Herr Ober-Organist *Kühler*, der auch zur Mitwirkung bei dem Concerte eingeladen war, konnte leider nicht kommen. Möge der geschätzte Orgelbaumeister *Schulze*, der bereits über hundert Orgelwerke (unter denen sehr namhafte sich befinden) gebaut hat, noch lange für die Kunst wirken! *Adolph Hesse.*

Recensionen.

Lieder, Gesänge und Balladen.

(Beschluss.)

12) „Wanderers Sehnen," „Lasst mir den Schlummer," „Der Schifferknabe," „Bitte an den Strom," vier Gedichte von *E. Geibel* und *W. Kilzer*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Georg Alois Schmitt*, Sohn. Op. 2. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Preis 22½ Sgr.

Hier scheint in der That einmal, wie es im Ganzen zu den seltenen Erscheinungen gehört, das Talent eines Vaters auf den Sohn fortgeerbt zu sein. Sämmtliche hier gebotene Lieder reichen in sehr erfreulicher Weise weit über das Gebiet der Mittelmässigkeit hinaus und beurkunden ein sehr achtbares Talent, ja einige, vorzüglich Nr. 3 „Der Schifferknabe" von W. Kilzer, sind originell aufgefasst. Auch die beiden ersten Lieder haben uns angesprochen, und nur das letzte „Bitte an den Strom" (das schöne Gedicht ist ganz durchcomponirt) scheint uns in der musikalischen Behandlung etwas zu breit gehalten zu sein, obwohl wir niebt in Abrede stellen wollen, dass es bei warmem und schwungvollem Vortrage von guter Wirkung sein wird.

13) Abschied im Herbst, aus den Gedichten des Königs Ludwig I. von Baiern, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Clarinette (oder Violoncell) von *L. Kraussold.* Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis 45 Kr.

Digitized by Google

Einfach, aber ansprechend gesungen. Die Sehnsucht — das Heimweh nach dem Süden könnte indess in der Musik noch wärmer ausgedrückt sein.

14) Zwölf Lieder für eine Singstimme — Bariton oder Mezzosopran — mit Begleitung des Pianoforte von *Friedr. Schmidt*, königl. würtemberg. Hofschauspieler und Correpetitor. Stuttgart, bei Zumsteeg. Preis 1 Thlr. oder 1 Fl. 48 Kr.

Der Verfasser gehört offenbar zu den Liedercomponisten, welche das Rechte in ihrem Fache klar erkennen und ihm mit Ernst und Eifer nachstreben. Kommt nun noch dazu ein, wenn auch nicht ausgezeichnetes, doch ergibiges Talent, so sind in der Regel geniessbare, ja zuweilen wahrhaft erfreuliche Früchte zu erwarten — und solche hat in der überwiegenden Mehrzahl dieser Lieder auch der Verfasser geboten. Sogleich das erste Lied: „In die Ferne" von Lenau ist melodisch, rund und ansprechend gehalten. So auch vorzüglich Nr. 4: „Das Bächlein" von Kilzer, Nr. 5: „Das Heimathland" von Alfred, Nr. 8: „Serenade" von Bechstein, Nr. 9: „Die Mitternachtsglocke" von Kerner, und „Sommernacht" von Kopisch. Die übrigen Lieder erscheinen uns theils zu unbedeutend, theils nicht einfach und natürlich genug.

15) Das Weinhaus zum Stiefel (in Bern 1620), Ballade für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Louis Liebe*. Op. 7. Nr. 1. Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis 36 Kr.

Ein pyramidaler Scherz, der vorzüglich im Kreise munterer Zecher grossen Beifall finden wird. Für feinere Zirkel möchten wir indess diese Ballade mit ihrem biderben Trinkerbravourstück nicht empfehlen, es müsste denn sein, dass man an die Stelle des Reiterstiefels etwa ein Damenstiefelchen einschmuggelte. Der Componist hat endlich den derben, jovialen Ton des Textes gut getroffen — und wir zweifeln nicht, dass dieser Scherz mehr Glück machen wird als Hunderte der allertiefsten, sublimsten Werke. Wir kennen unsere Pappenheimer.

16) Des Grenadiers Leichentuch bei Elchingen, Ballade von *H. v. Glühmann*, in Musik gesetzt für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte von *Louis Liebe*. Op. 7. Nr. 2. Mainz, bei Schott's Söhnen. Pr. 27 Kr.

Fast mit eben so gutem Erfolge, wie in dem vorigen Hefte im scherzhaften, hat sich hier der Verfasser im ernsten Genre versucht. Doch müssen wir gestehen, dass wir hier gern in einzelnen Stellen die Auffassung noch kräftiger und gewichtvoller gesehen hätten, wiewohl wir gern einräumen, dass die musikalische Behandlung eines so prägnanten Gedichtes keine leichte Aufgabe war.

17) Romanze nach dem Französischen von *M. G. Friedrich*, für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung von *F. Masini*. Mainz, bei Schott's Söhnen. Pr. 18 Kr.

Ein ansprechender, im italienischen Style gehaltener Gesang, wie sie in der Regel beim grossen Publicum das meiste Glück machen.

18) Romanze und Balladen für eine Alt- oder Bassstimme, mit Begleitung des Pianoforte von *C. Evers*. Op. 36. Wien, bei Haslinger. Pr. 1 Fl. 30 Kr. Conv.-M.

Die hier vorliegende Romanze: „Die Schäferin vom Lande," gedichtet von Pape, ist, so wie die erste der beiden Balladen: „Der Wassermann," gedichtet von Kerner, in einem so einfachen, ansprechenden kerngesunden Style geschrieben, dass man meint, man habe Alles, ohne Mühe, eben so gut selbst machen können, wie der Verfasser, allein das Einfache und dabei doch Gewichtige ist bekanntlich in aller Kunst gerade das Schwerste und gelingt nur dem durchgebildetsten Talente, welches wir denn dem Verfasser gern zugestehen. Die zweite Ballade: „Der Geist am Hünenmale," gedichtet von Posselt, erforderte ihrer Natur nach reicheren Aufwand an technischen Mitteln, allein auch hier hat sich der Verfasser mit feinem Tacte und Geschmacke in den Grenzen künstlerischer Besonnenheit und Mässigung gehalten, und ohne alles outrirte Wesen, ohne alle modische Effecthascherei dennoch eine entschieden kräftige und schlagende Wirkung zu erzielen gewusst. Kurz wir rechnen diese Leistungen zu den tüchtigsten und gediegensten, die wir im Balladenfache kennen. —

19) In der Frühe, Gedicht von *Goethe*, für sechs Solostimmen (zwei Soprane, Alt, Tenor und zwei Bässe) und Pianoforte ad libitum, componirt von *A. B. Marx*. Op. 20. Leipzig, bei Siegel und Stoll. Pr. 1¼ Thlr.

Es ist ein höchst glücklicher — und glücklich ausgeführter Gedanke des Componisten zu nennen, dass er Goethes artiges Gedichtchen gerade in soleher Weise mehrstimmig behandelte, und dasselbe hat durch diese Composition, für uns wenigstens, ein neues, frisches Leben gewonnen. Es gehört dieses auch äusserlich sehr hübsch ausgestattete Werk unstreitig zu den ansprechendsten Sachen des Autors, der hier in der That recht liebenswürdig zu scherzen gewusst hat. Man wird ihm dafür überall Dank wissen. Noch ein halb Dutzend solcher Gaben, wie diese hier, und es wird den Sadducäern, die ihn nur als grundgelehrten Theoretiker und Reflexionscomponisten gelten lassen wollen, der Mund gestopft sein.

20) „Die Zigeunerin," Gedicht von *L. Mühlbach*, Duett für Sopran und Alt, mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *A. B. Marx*. Op. 13. Leipzig, bei Hofmeister. Preis 20 Ngr.

Die Zigeuner kommen, wie es scheint, auch in der musikalischen Welt immer mehr zu Ehre und Ansehen. Nachdem sie M. v. Weber in seiner Preciosa einmal in den Zug gebracht hatte, tauchten fortwährend ein- und mehrstimmige Zigeunergesänge auf. Dr. Löwe in Stettin widmete ihnen in seinem musikalischen Tableau, dem Oratorium Huss, einen ganzen Abschnitt, und vor Kurzem lernten wir durch ihn, im Manuscript, eine noch ungedruckte Zigeunersonate seiner Feder kennen, welche nächstens an's Licht treten wird. So gewinnt denn ein bereits mehrfach angebautes Feld hier abermals neuen Zuwachs, und zwar einen sehr interessanten; denn nach unseren Begriffen ist dieses Duett zigeunermässig keck und extravagant gehalten. Leider stehen uns in unseren

Digitized by Google

nächsten Umgebungen keine Sängerinnen zu Gehote, von welchen wir einen durchaus angemessenen Vortrag desselben erwarten dürften; aber wo es ihn findet, möchte sich wohl eine höchst eigenthümliche Wirkung ergeben. Wir möchten dieses Duett wohl einmal auf dem Theater hören — und respective sehen; denn da allein kann und wird, unseres Ermessens, dieses interessante Genrebild seine volle Wirkung hervorbringen. —

21) „Die unsichtbare Seböne," und „Auf dem Altan," nach dem Französischen von *L. Rellstab*, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung von *G. Meyerbeer*. Mainz, bei Schott's Söhnen.

Zwei sehr ansprechende, in eigenthümlicher Weise anziehende Gesänge des berühmten Meisters, die keiner weiteren Empfehlung bedürfen. Sie verlangen einen feinen Vortrag und werden, wo dieser sich findet, allenthalben sich geltend machen.

22) Malvina, scène dramatique pour une voix avec accompagnement de Piano, composée par *G. Donizetti*. Ebendaselbst. Pr. 36 Kr.

Wir dürfen des Verfassers Weise als allgemein bekannt voraussetzen, und brauchen daher für die Freunde derselben nur zu bemerken, dass sie in dieser Arbeit alle Vorzüge ihres Lieblings wiederfinden werden. Das Heftchen ist mit einem artigen Steindrucke verziert.

23) Waldklänge. Sechs Gedichte von Dr. *Emil Brämer*, in Musik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte von *Louis Liebe*. Op. 4. Ebendaselbst.

Sind auch diese Lieder nicht aus eigenthümlicher, tiefer Naturanschauung hervorgegangen, so sind sie doch sehr anmuthig, frisch und melodiös gesungen, und werden sich in ihrer gefälligen Haltung überall Freunde erwerben. Die Ueberschriften sind folgende: Nr. 1, „Waldlied." Nr. 2. „Der Himmel im Wald." Nr. 3. „Am Walde." Nr. 4. „Waldwünsche." Nr. 5. „Waldesruf." Nr. 6. „Waldsehnsucht." Die ersten drei sind einstimmig, die übrigen zweistimmig gesetzt. Wenn der Verfasser mit Ernst und Eifer sein Streben fortsetzt und sich vor der leidigen Vielschreiberei in Acht nimmt, so dürfte von seiner Feder noch sehr Erhebliches zu erwarten sein.

24) Gedichte von *Hoffmann von Fallersleben*, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *L. Lenz*. Op. 39. Ebendaselbst.

Es lässt sich eben so wenig aus jedem Gedichte, oder Ding das Gedicht heisst, ein gutes Musikstück, respective Lied machen, wie aus jedem Block ein Apollo meiseln. Der gewandte Componist, dem das Publicum schon manche artige Gabe verdankt, hat auch hier seine Texte mit Geschick bearbeitet — aber wer wird sich eben solche Texte wählen! — *X.*

---

50 Leçons de Chant pour le médium de la voix avec Accomp. de Piano par *Concone*. En deux cahier suite. Mayence, chez les fils de B. Schott. Pr. 3 Fl. 36 Kr.

Diese vom königlichen Institute zu Paris, d. h. von Cherubini, Berton, Auber, Halevy und Carafa approbirten, für die Mezzo-Sopran-Stimme berechneten Uebungsstücke sind in der That sehr empfehlenswerth und werden von aufmerksamen Lehrern mit dem besten Erfolge zur Erzielung einer tüchtigen und gediegenen Ausbildung benutzt werden. Möge sich das schön ausgestattete, im Ganzen 99 Folioseiten füllende Werk daher der Verbreitung zu erfreuen haben, welche es verdient. *Kfn.*

Feuilleton.

Jenny Lind begibt sich von Wien nach Mailand und von da nach London zu Gastrollen in dem Queens-Theater.

Eckert's Oper: „Wilhelm von Oranien" ist in Berlin mit grosser Pracht in Scene gesetzt worden und hat rauschenden Beifall erhalten.

Drayschock gibt in Dresden Concert.

Carl Mayer aus Petersburg hat bereits zwei Concerte in Dresden gegeben, wird noch in dem dritten *Hiller*'schen Abonnementconcert spielen, und sich dann in Leipzig hören lassen.

In Berlin wird eine neue komische Oper: „Ehen recht" von *August Schäffer*, Text von *C. Blum*, zur Aufführung kommen.

Cornet geht als kaiserlich russischer Operaregisseur nach Petersburg.

Eine zehnjährige Pianofortevirtuosin, *Louise Scheibel*, hat in Paris Bewunderung erregt.

Ebendaselbst trug Herr *Verroust* eine reizende Fantasie von seiner Composition vor, und wurde mit Beifall überschüttet.

Emil Prudent tritt von Paris aus eine grosse Kunstreise an. Er geht nach Dijon, Châlon-sur-Saône, Besançon, Genf, Chambéry, Turin, Genua, Mailand, Florenz, Pisa, Livorno, Bologna, Rom, Neapel, Palermo, Malta, Algier, Cadix, Lissabon.

Coruña. Ein schreckliches Unglück traf die von Madrid hierher sich begebenden Sänger. Unterwegs stürzte der Wagen, und Tenor *Devesa*, der so eben für Havanna in Amerika nächsten Herbst und Carneval engagirt war, war der unter den mehr oder weniger beschädigten Virtuosi der am Uebelsten zugerichtete, so dass er bald seinen Geist aufgab. Die andern, meist Spanier, die *Masporel*, Tenor *Carrion*, Bassist *Obiols* und *Rodas* gaben nach vielen Schwierigkeiten den Ersatz.

Madrid (Teatro del Circo). *Donizetti's* Maria di Rohan gefiel blos im dritten Acte; *Ronconi*, für den die Oper ursprünglich componirt wurde, am Meisten, seine Guttin am Wenigsten. Er und *Marini* machten im Nabucco Furore, aber die *Giordani* und die *Giovanelli* befriedigten wenig, und des Tenors *Tamberlik* Rolle war zu unbedeutend. *Persiani's* Fantasma und seine neue Oper: L'Orfana savojarda machten Fiasco; seine Guttin, die einst berühmte *Tacchinardi*, wurde im Rondo der Lucia ausgepfiffen (sie soll nicht bei Stimme gewesen sein), fand aber in der Sonnambula Beifall.

Barcelona. Auf seiner Durchreise liess sich *Moriani* in seinen beiden Steckenpferden, der Lucia und Lucrezia hören, versteht sich mit rauschendem Beifall. Der alte, längst fertige Tenor *Verger* versuchte wieder auf dem grossen Theater in *Donizetti's* Maria Padilla zu singen, worauf man den Ernani gab. Die Operageschäfte gehen noch immer schlecht in dieser Stadt.

Digitized by Google

Das grosse Theater zu Marseille kann sich nicht mehr halten. Schon läuft das Gerücht, man müsse den Künstlern eine Monatsgage schuldig bleiben.

Die junge *Teresa Paradisi* ist in dem Theater Carlo Felice zu Genua in dem Kecker zu Edimburg mit grossem Erfolg aufgetreten. Stimme und Darstellungstalent dieser Künstlerin sollen zu grossen Hoffnungen berechtigen.

Eine Dem. *Delille* hat in der komischen Oper zu Paris in den Hundstagen grosses Glück gemacht. Sie soll ein ausgezeichnetes Spiel entwickeln, aber so undeutlich aussprechen, dass man kein Wort in ihrem Gesange versteht.

Briefkasten. Aus *Elberfeld*. Willkommen, wenn kurz.— Aus *Frankfurt*. Dank, und soll besorgt werden. — Aus *Berlin* von *W.*, vielleicht im Auszuge, wenn Raum dazu.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

An das musikliebende Publicum, zunächst an alle Pianoforte- und Singfreunde.

In dem Verlage der Unterzeichneten erscheint vom Monat Januar an regelmässig und ist sogleich durch alle Buch- und Musikalienhandlungen und Postämter zu erhalten:

Julius Schuberth's **Omnibus für Pianoforte,** **Auswahl** ansprechender Musikstücke leichter Gattung.
Zum Nutzen und Vergnügen für Dilettanten.
Monatlich 2 Hefte, jedes von 2—3 Bogen zu nur 4 Gge. — 3 Sgr. — 18 Kr. rhn. — 15 Kr. C.-M. — 3 Schill.

Julius Schuberth's **Omnibus für Gesang,** **Auswahl** ein- u. zweistimmig. Gesänge mit Pianfortebegleitung.
Zur Unterhaltung für Gesangfreunde.
Monatlich 1 Heft von 2 bis 3 Bogen zu nur 4 Gge. — 3 Sgr. — 18 Kr. rhn. — 15 Kr. C.-M. — 3 Schill.

Mit einer grossen Bildniss-Prämie, 1 Rthlr. an Werth, für jeden Omnibus-Abonnenten.

Das Wort *Omnibus* kommt bekanntlich aus dem Lateinischen, steht im Dativ der Mehrheit und heisst *Allen*; — also soll der Titel *Omnibus* so viel heissen und bezeichnen: dass unser Werk *allen* Musikfreunden gehört, vorzugsweise aber *allen* Dilettirenden, das sind solche, die keine Pianisten oder Sänger von Profession sind, oder solche, welche überhaupt keinen Broterwerb von der Kunst machen.

Das Wort *Omnibus* wird auch für ein fast in allen Städten befindliches Volks-Institut sehr passend gebraucht, nämlich für das Personen- (Post-) Beförderungswesen, durch welches man schnell weiter gelangen oder vorwärts kommen kann, und wird sehr passend *Omnibus* deshalb genannt, weil derselbe *Allen*, — für das grosse Publicum, Reiche und Arme, — zum Nutzen und Vergnügen bestimmt ist und wegen seiner Wohlfeilheit und Zweckmässigkeit von *Allen* benutzt werden kann.

Gleiche Zwecke verfolgen nun auch unsere beiden *Omnibus*-Unternehmungen; — sie sollen *Allen* — dem grossen Publicum (Vornehm und Gering), *allen* Freunden der edlen Musica, *Allen* jedes Alters zum Nutzen und Vergnügen dienen, sei es zur Unterhaltung in Familien oder zur eigenen Fortbildung und Echeiterung. Unsere *Omnibus* sollen ebenfalls zum schnellen, wohlfeilen und bequemen Vorwärtskommen — d. h. im Pianofortespiel oder Gesang, Anleitung und Stoff geben — ohne gerade Rücksicht auf die allerersten Anfänger zu nehmen; — ja, das Pianofortespiel sowohl als der Gesang sollen durch unsere *Omnibus* erleichtert, schnell befördert und gehoben werden, und zwar auf einfache, leichte, zweckmässige, dabei anziehende und wohlfeile Weise.

Wie wollen nun gleich zeigen, auf welche Weise wir diese beiden musikalischen *Omnibus* in's Leben treten lassen, und bemerken ihre die Einrichtung unserer *Omnibus* und die Abonnementbedingungen Folgendes:

Es versteht sich von selbst, dass unsere beiden *Omnibus*, um Vornehm und Gering zur Theilnahme zu reizen, höchst elegant ausgestattet, bequem eingerichtet und dabei ausserordentlich wohlfeil sein müssen.

Die Hauptstation der *Omnibus* ist in Hamburg; von hier aus fahren sie durch die ganze musikalische Welt, mit möglichster Umsicht und Erfahrung ecdigirt und dirigirt von unserem *Julius Schuberth*, Gründer des Omnibus-Instituts.

Monatlich fährt der *„Omnibus für Pianoforte"* *zweimal* (jeden 1sten und 15ten), der *„Omnibus für Gesang"* aber nur *einmal monatlich* bei *jedem* Abonnenten vor, überliefert pünctlich seinen Passagier, nämlich ein Heft leichter Unterhaltungs-Musik, 2 bis 3 Bogen stark, und fordert dafür nicht mehr als den geringen Preis von 3 Sgr. oder 15 Kr. C.-M., statt des sonst üblichen Preises von 1 Rthlr., für eine einzelne Fahrt oder Lieferung. Der *Omnibus* fordert also nur etwa den dritten Theil so viel, als man sonst gewöhnlich auf anderem Wege — oder mit anderer Gelegenheit als durch den *Omnibus*, zahlen muss. Diesen ausserordentlich wohlfeilen Preis kann aber nur derjenige geniessen, welcher zum *Omnibus* ein jährliches Abonnement (von je 24 oder 12 Lieferungen) nimmt.

Ueber die Quantität, welche unsere *Omnibus* bringen, hätten wir uns deutlich ausgesprochen; jetzt kommen wir aber zur Hauptsache, nämlich auf die Qualität. Nun, da können wir uns kurz fassen:

Der Inhalt unserer Omnibus soll den Bedürfnissen und dem Geiste der Zeit entsprechen, sie sollen eine sorgfältige Auswahl des Schönsten liefern, in eigenen, für unseren Zweck (Unterhaltung und Bildung) geschaffenen, leicht ausführbaren Original-Compositionen und Arrangements, bestehend in geprüften Werken beliebter, berühmter und nicht berühmter, aber jedenfalls ausgezeichneter Tonsetzer. Das Aeussere von Schuberth's Omnibus soll unseren Prucht-Ausgaben gleichkommen.

☞ **Vom Omnibus für Piano erscheinen jährlich 24 Hefte,**
☞ **Vom Omnibus für Gesang nur 12 Hefte jährlich,**
zu 4 Gge., 3 Sgr., 18 Kr. rhnin., 15 Kr. Conv.-M. jedes Heft, zahlbar beim Empfang.

☞ ***Die grosse Bildniss-Prämie***
(1 Rthlr. an Werth)
erhält jeder Abonnent mit dem Schlussheste.

Jeder Omnibus ist einzeln zu bestellen. Auf sechs Exemplare erhalten Sammler das siebente frei.

Alle Buch- und Musikhandlungen des In- und Auslandes besorgen Bestellungen.

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig,
Verlags-Buch- und Musikalienhandlung.

Wir machen aufmerksam auf die in unserem Verlage erschienene von Mad. *Viardot-Garcia* in Donizetti's Oper eingelegte und auf dreimaligen Da Caporaf drei Mal gesungene:

Arie (Walzer) von **Balfe.** 15 Sgr.
Dieselbe transcribirt für Piano und zu 4 Händen von **Ad. Henselt.** à 15 Sgr.

Romanze der Erminia von **Meyerbeer,** für Sopran oder Tenne mit Orchester 1½ Thlr., mit Piano 10 Sgr.
Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikhandlung.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten December. **Nr. 50.** 1846.

Inhalt: Die Operndichtung. — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Hamburg. Aus Dresden. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Die Operndichtung *).

I.

Es ist nicht zu verkennen, die Oper ist an einem Wendepuncte angelangt, an dem sie entweder strauchelt oder sich erhebt, an dem sie fällt oder ihrer schönen Bestimmung näher schreitet. Zeichen am Himmel und auf Erden geschehen, um sie zu warnen, damit sie sich umsehe, von wannen sie gekommen und wohin sie wolle, denn sie ist verlockt, sie hält die Stimme des Volkes für die Stimme Gottes und scheint nicht zu bedenken, was das Sprichwort eigentlich bedeute. Fällt sie aber, wie es scheint, mit ihrem Publicum zugleich — desto schlimmer, dann ist sogar wenig Hoffnung, dass sie sich *bald* wieder aufschwingen könne. Alle die glanzvollen Mittel, die sie aufbietet, alle Zauber der Musik, alles Ausserordentliche, womit sie die anderen Künste, ihre Geschwister, zu übertreffen sucht — nichts kann sie retten. Sie belauscht nur ihre Zuhörer, ihre Mienen, sie lerne nur den Beifall oder das Schweigen derselben verstehen, sie horche an den Ausgängen der Bühne, sie aehte auf das, was und wie es nachhallt in den Menschen und ihrer Unterhaltung, in ihrer Einsamkeit, in ihrer Freude und ihrem Schmerz! Hier liegt die Quelle der Selbsterkenntniss; Gefahr und Zukunft sprechen sich hier deutlich aus. Aber es gehört auch grosse Selbstverleugnung dazu, um das Alles zu verstehen, das heisst, das *Rechte* zu verstehen. Bisher hat sie leider keinen Beweis davon gegeben; sie hat das gefüllte Haus, den stürmischen Zuruf, das Entzücken des Momentes und wie nun diese äusseren Erscheinungen alle heissen mögen, für Beweise ihrer Kunstgrösse genommen und ist der Versuchung einer Bedenklichkeit herausholt aus dem Wege gegangen.

Wie oft hab' ich mich im Stillen angeklagt, dass ich kein Herz für diese Oper habe, dass ich mit dem empfänglichsten Sinne für die Kunst bei ihrer Darstellung nur momentan warm werde, höchst selten mich ergriffen fühle, noch seltener hingerissen werde! Ich liebe die Musik, ja ich gestehe es, sie übt eine Gewalt über mich aus, die mir häufig selbst unbegreiflich ist, ich treibe sie sogar für das Haus, ich verfolge bewundernd den geheimnissvollen Weg ihrer Harmonieen — und doch bin ich nach den drei Stunden, in welchen sich mir eine Oper entrollt, meistens bis auf die letzte Nerve erschlafft; verstimmt durch die Qual der Langeweile, schleich' ich still nach Hause und bringe nichts mit, als einige Nachklänge von Melodieen. Denn ich will es nur gerade heraussagen, all' der Aufwand von prächtigen, ewig wechselnden Decorationen, Zaubereien und anderen Ueberraschungen dieser Art, von Schmuck und Putz hat nicht die geringste Anziehungskraft für mich; ich will sagen, solcher Dinge wegen besuch' ich das Theater nicht, ich will aber nicht sagen, dass sie für gewisse Zwecke verwerflich seien, noch weniger, wenn sie als *Mittel* zur würdigen Erscheinung der Kunst dienen.

Glaubt denn die Oper, dass es mir allein so geschehe? Ich will es ihr ohne Hehl gestehen, dass ich unter diesem Ich Hunderte, Tausende meines Gleichen gemeint habe, das heisst, solcher Männer, welche mit mir ungefähr gleich denken und fühlen, und diese Hunderte und Tausende braucht sie eben nicht vereinzelt in der Welt zu suchen.

Ich befürchte, die Componisten verstehen nicht, worauf es *zuerst* ankommt; es geht ihnen, wie den meisten Jüngern der Düsseldorfer Schule, sie kennen das Geheimniss des Stoffes und seiner Auffassung nicht; sie sind zu sehr Musiker, um zugleich von dem *Wesen* der Dichtkunst etwas zu wissen. Es ist fast unglaublich! Diese Unkenntniss, vielleicht auch die Einbildung vom Gegentheil, die übermüthige Vernachlässigung der Gelegenheit, sich bei sachverständigen Männern Raths zu erholen und ihr Urtheil zu benutzen, kostet ihnen oft den Erfolg jahrelanger Anstrengungen! Mit einer wahren, man kann sagen, bewundernswerthen Aufopferung verschwenden sie ihre edelsten Bemühungen, ihre beneidenswerthen Kräfte an nichtswürdige, bedeutungslose, ja unvernünftige Dinge, ohne zu bedenken, dass ein Kunstwerk auch Phantasie, Verstand und alle die geistigen Vermögen beschäftigen muss, aus deren Gesammtthätigkeit eben der wahre, dauernde Genuss entsteht. Es handelt sich hier gar nicht darum, wer die Herrin und die Dienerin sein solle, die Musik oder die Dichtkunst; das ist eine müssige Frage,

*) Der Redacteur hat vor einigen Jahren zwei Briefe über Operndichtung und Operncomposition in dieser Zeitung drucken lassen, die Fortsetzung aber, von Geschäften übermannt, unterlassen müssen. Hier tritt ein dramatischer Dichter hervor, der sich später nennen wird, und behandelt denselben Gegenstand von seinem Standpuncte aus. Wir nehmen seine Ansichten mit Vergnügen auf; die Sache ist zu wichtig, als dass man nicht öfter und von verschiedenen Seiten her die Meinungen darüber vernehmen möchte. *Die Redaction.*

Digitized by Google

welche die Vereinigung verbindert hat. Will die Musik auf die Bühne steigen aus dem Orchester — so muss sie die Bedingungen erfüllen, die da gelten. Dazu bedarf sie der Dichtkunst, der *dramatischen* Dichtkunst; um diese hat sie sich also zunächst zu bekümmern, wenn sie ihren Zweck erreichen will. *Denn eine Oper ist nichts Anderes, als ein in Musik gesetztes Drama*, gleichviel ob es durchcomponirt ist oder nicht, ob es einen heiteren oder ernsten Inhalt hat. Ist sie aber ein Drama, so sind ihr auch keine Elementaranforderungen zu erlassen, welche aus dem *Wesen* desselben fliessen, nicht ein Jota von den Gesetzen, welche diesem unwandelbar gegeben sind.

Das ist eine alte Sache, hör' ich sie sagen. Ja, aber das ist eben das Klägliche daran, das ist eben der Grund, warum es höchste Zeit wird, den Componisten, namentlich den jüngeren Componisten über die Natur der dramatischen Poesie einige Winke zu geben. Dies soll von jetzt an in einzelnen Abschnitten geschehen und so lange fortgesetzt werden, bis der Stoff erschöpft oder — bis wir merken, dass es überflüssig ist.

II. *Stoff.*

Was ich mit dem Ausdrucke *Stoff* bezeichne, lässt sich eben so gut Begebenheit, Handlung, nach alter Weise Fabel nennen. Für den Werth der Poesie an sich ist es gleichgiltig, ob er erfunden sei oder aus dem Leben, aus der Geschichte gegriffen. Was geschehen ist, hat den Vortheil für den Dichter, dass sich bei gebildeten Zuhörern schon im Voraus ein Interesse daran annehmen lässt und dass er bei ungewöhnlichen Ereignissen dem Zweifel überhoben wird, ob es wahrscheinlich sei. Aber nicht jeder Stoff, der in der Geschichte oder im Leben — Beides ist Eins — etwas Ansprechendes hat, hat es darum auch auf der Bühne; die Wahl desselben ist schwer und wird nach ihrer vollen Wichtigkeit erst gewürdigt werden können, wenn man alle die Erforderuisse kennt, welche an eine solche Dichtung gemacht werden.

1) *Grösse.* Will man die Tauglichkeit eines Stoffes prüfen, so kommt es vor Allem darauf an, ob er eine gewisse Grösse habe. Ich meine damit nicht den räumlichen Umfang in der Ausführung, welcher geeignet sei, die Zeit eines Theaterabends auszufüllen; diese äussere Bedingung hängt allein von der inneren ab. Es gehört wenig Kunst dazu, einen Stoff in die Länge zu ziehen, wie eine Raupe, aber indem es geschieht, entsteht eben das, was man Langeweile nennt, mit anderen Worten, was dem Zuschauer die nöthige Spannung nimmt und was dem Componisten zwiefache Anstrengung kostet, wenn er diese Gefahr durch *seine* Kunst überwinden will. Man sagt dann, die Handlung schleicht oder steht still, und damit ist auch den Zuhörern sogleich ein Freibrief zur Zerstreuung gegeben. Der mittelmässige Dichter, dem diese äussere Bedingung ohne inneren Nachhalt des Stoffes gegeben ist, hilft sich dann gewöhnlich mit allerlei Flickwerk, Nebenscenen, das heisst solchen, welche zur Entwickelung der Hauptbegebenheit nicht beitragen, und wird dem Stücke als einem Kunstwerke um so mehr schaden, je geschickter er ist, das Interesse auf diese Nebenscenen hinzuziehen.

Was ich unter *Grösse* verstehe, ist vielmehr der Umfang eines Ereignisses selbst, seine Begrenzung durch Anfang, Mitte und Ende.

Anfang ist dasjenige, vor welchem nichts Anderes ist. Ein Ereigniss wird also da beginnen, wo seine Quelle liegt, entweder im menschlichen Willen oder in menschlichen Leidenschaften oder in Verhältnissen, deren Eintritt nicht von menschlichen Entschlüssen, Wünschen und Befürchtungen abhängt. Wird dieser Anfang bei der Wahl und Ausführung übersehen, entweder weil er ausserhalb des Ereignisses liegt, das der nächste Gegenstand der Darstellung ist, oder weil er zur dramatischen Behandlung nicht geeignet scheint, oder noch bedenklicher, weil er mehr Interesse erregt, als die Folge: so wird die Handlung unverständlich, ja, wohl auch unerklärlich. Der Weg wird also gleich mit dem ersten Schritt verfehlt, denn vor allen Dingen muss die Handlung deutlich vor den Augen der Zuhörer vor sich gehen, und diese Bedingung kann aus leicht begreiflichen Gründen der Operndichtung am Wenigsten erlassen werden. Man braucht nur keck in die Menge der Opern hineinzugreifen, um genug zu finden, welche keinen Anfang haben. So hat z. B. die Stumme von Portici, der Freischütz, der Wasserträger einen Anfang, aber die Nachtwandlerin, Lucrezia Borgia keinen, und daher kommt es mit, dass die Handlung nur in einzelnen Scenen interessirt.

Die *Mitte* ist das, was sich aus dem Anfange entspinnt und der Grund des Endes wird. Bei den meisten Erscheinungen im Leben tritt diese am Meisten hervor, und daher wirkt sie so verführerisch auf poetische Gemüther, dass sie ihretwegen leicht das Uebrige vergessen. So ist es dem Verfasser der Oper Teil geschehen, welcher über die Scene des Apfelschusses Anfang und Ende als untergeordnete Dinge betrachtet hat. Aus dieser unverhältnissmässigen Herausstellung ist es leicht zu erklären, warum das Interesse dann fällt und der Zuhörer in dieser Beziehung müde sich nach einer Auffrafung sehnt. Die Mitte einer dramatischen Handlung kann man als den Uebergangspunct aus dem Glück in das Unglück oder umgekehrt ansehen, gleichviel ob er komischer Natur oder ernster, tragischer ist. In den Abschnitten von der Behandlung des Stoffes, dem Plane u. s. w. wird ausführlicher davon die Rede sein.

Das *Ende* ist nicht das, wo die Oper nach der Zeit ihrer Dauer schliessen muss, sondern, wo die aus Anfang und Mitte entspringenden Folgen für die Hauptperson vollständig eingetreten sind, wo sich also nichts mehr begeben kann, was zur Entwickelung der Hauptsache gehört. Erfolgt es früher, als dies geschehen ist, so wird der Schluss unbefriedigend; erfolgt es später, so wird Ueberflüssiges gethan, folglich das Interesse zerstört. So ist in der Hermannschlacht eigentlich die Handlung schon im Anfange zu Ende und daher liegt dem Componisten die schwere Aufgabe ob, durch die blose Musik zu fesseln.

Einem Stoffe nun, welcher diese Eigenschaften besitzt, schreibt man eine gewisse Grösse zu, und wenn er diese besitzt, so hat er begreiflich auch *Einheit*. An dem Dichter ist es dann, nachzusehen, ob er sich für dramatische Behandlung, an den Componisten, ob er sich für musikalische eigne. Bietet er nach seinem Wesen

Digitized by Google

nicht solche Veränderungen dar, wie sie zur Unterhaltung und Steigerung des Interesses nöthig sind, oder ist er dazu ungeeignet, so wird er trotz seiner Grösse, Einheit und Abgeschlossenheit doch klein in dieser Beziehung bleiben und die Caprice des Dichters wird sich an den Zuhörern versündigen. Enthält er auf der anderen Seite der Veränderungen zu viele, so wirkt er mehr massenhaft, ist einer künstlerischen Ausbildung nach den gegebenen äusseren Bedingungen nicht fähig und verleitet den Verfasser leicht, blose Ereignisse mit Handlungen zu verwechseln und darnach zu arbeiten. Ihm aber und dem Componisten entgehen dabei die wichtigsten Aufgaben der Kunst und die dankbarsten Momente. In naher Verbindung damit stehen

2) *Einfach* und *Zusammengesetzt*. Alle Handlung und Bewegung im Drama gehen daraus hervor, dass der Wille, gewöhnlich mit der Leidenschaft im Bunde, etwas zu erreichen oder etwas zu verhindern strebt, was sich nach dem Werthmesser unserer Ansichten und Begriffe der Mühe verlohnt. Ist dieses Etwas auf geradem Wege zu erreichen oder zu verhindern, d. h. sind nur die nächsten, gewöhnlichen Mittel aufzubieten, ohne dass der Absicht andere Schwierigkeiten entgegentreten, als die, welche in dem Gegenstande selbst liegen, so heisst der Stoff *einfach*, mag sein äusserer Umfang gross sein oder klein. Z. B. ein Künstler knüpft mit einem reichen Mädchen ein Liebesverhältniss an; ein Anderer, welcher darin eine Durchkreuzung seiner eigenen Wünsche erkennt, besticht Banditen, um ihn aus dem Wege zu räumen; die Mörder kommen ohne Weiteres in die Nähe ihres Opfers und nur ein zufälliger Umstand verhindert die Ausführung: *Stradella*. Dieser Stoff ist einfach, er hat keine Verwickelung, aber wohl ist er ihrer fähig, wenn sich der Verfasser der Dichtung darauf verstanden hätte. Stoffe so einfacher Art leiden leicht an zwei Uebeln, erstens dass sie an sich die Aufmerksamkeit der Zuhörer nicht spannen, weil der Weg, welchen die Handlung geht, offen vor ihren Augen liegt; zweitens weil sie mehr eine epische Zusammenreihung der Scenen, als eine dramatische, darbieten d. h. es wird dargestellt, was *nach* einander geschieht, nicht was *aus* einander folgt. Es gehört eine sehr geschickte Hand dazu, um aus solchen Aufgaben eine dramatische Dichtung zu machen, welche das Interesse erregt und dauernd fesselt.

Zusammengesetzt oder vielfältig ist aber eine Handlung, wenn sie eine Verwickelung hat. Diese wird sie haben, wenn Hindernisse sich bei der Erreichung des Zieles entgegenstellen, so dass sie in der Mitte bei Weitem mehr davon abzukommen scheint, als sich zu nähern. Schwierigkeiten solcher Art entspringen entweder aus der Natur des Hauptheiden selbst oder der Mithandelnden oder aus Zufälligkeiten. In dem ersten Falle ist entweder Leidenschaft oder geistige Beschaffenheit die Ursache der Hindernisse oder, in so fern jene die intellectuelle Kraft vermindert, Beides zugleich; in dem zweiten ist die äussere Reibung, die dramatische Bewegung, stärker und die Gegenheit zur Charakterzeichnung besonders günstig; im dritten wird die Handlung mehr auf das Gebiet des Komischen versetzt. Zusammengesetzte Stoffe haben am Meisten die Eigenschaften, welche die Bühne fordert, und schon dieser Beziehung hat die Stumme von Portici einen grossen Theil ihres Erfolgs zu verdanken.

3) *Inhalt*. Ist ausser dem Märchen irgend ein Gebiet der Poesie noch überirdischen Wesen, geheimen Kräften, Wundern, der Zauberei einzuräumen, so ist es die Oper. Denn schon der Gebrauch der Musik hebt sie über die Linie des Gewöhnlichen, des Gemeinen oder besser Allgemeinen hinaus in die Sphäre eines Daseins, das von dem unserigen abweicht, und durch die Anwendung der rechten, d. h. künstlerischen Mittel wären Erfolge zu erlangen, von denen wir jetzt noch keine Ahnung haben. Wo also der Operndichter seinen Stoff sucht, ob gleichsam in einer überirdischen Welt oder in der unserigen oder in beiden zugleich, das wäre bis zu dem Puncte Eins, wo die Frage liegt, was er daraus zu machen verstehe. Wie er aber auch wähle, er darf nie vergessen, dass in beiden Fällen nur *Menschen* und *menschliche Schicksale* darzustellen sind. Denn was hier die überirdische Welt genannt wird, sind wir nur selbst, und darin allein liegt die Bedingung des Interesses, ich sage, wir Menschen sind es selbst, denn auch unsere Träume, unsere Vorstellungen von einem unseren Augen nicht sichtbaren Zustande sind nur ein Theil unseres eigenen Lebens und aus unseren Verhältnissen hervorgewachsen, von ihnen motivirt und gestaltet. Es ist nur eine andere Form, in welcher jene Welt erscheint, die Wesen bleiben dieselben. Indem die Verfasser von Zauberopern diesen Umstand übersehen haben, ist so viel Ungereimtes, so viel Albernes, so viel Kindisches entstanden, an dem höchstens der rohe Haufen noch Gefallen findet. Selbst in dem Wunderbaren, ja gerade darin als der poetischen Offenbarung einer unsichtbaren Welt muss Verstand und Vernunft, Absicht, Grund und Folge liegen und eine Intelligenz sich ankündigen, die über die menschliche hinauszugehen über ganz andere, höhere Mittel verfügen zu können scheint, als diese.

Auf dieser Grenzscheide des Darstellbaren wäre auch der Punct, wo sich Drama (Schauspiel, Tragödie, Lustspiel) mit der Oper versöhnte, weil beide mit gleichen Bedingungen und gleichem Zweck in andere Wege einbeugen würden. Denn wie es jetzt noch steht, ist die Oper weder dies noch jenes, und wenn sie in ihrer Dichtung nach allen Beziehungen hin das Vortrefflichste erreicht, was es auf dem Gebiete der dramatischen Poesie gibt, sie wird doch nie ein Unwahres, eine Unnatur überwinden können, das in dem Mittel liegt, dessen sie sich bedienen muss, wenn sie bleiben will, was sie heisst.

4) Wie es aber auch sei, der Stoff muss eine *Bedeutung* haben. Weder das rezitirende Schauspiel noch die Oper dienen zunächst einem sittlichen Zwecke, ich meine damit, sie sehen es nicht darauf ab, die Menschen zu bessern, sie bekümmern sich nicht darum, wenn sie schlechter werden. Aber ihre Sorge muss gleichwohl auf Etwas gerichtet sein, was nun — positiv oder negativ, durch Ernst oder Scherz — über das Gemeine, über die Erfahrung des Tages und über all' die Last der Erde erhebt, die sich an die Flügel unseres Geistes anhängt. Das ist gleichsam das Spirituelle des Stoffes, gleichviel ob es schon an sich darin liege oder von dem Dichter hineingetragen werde. Dass es in einer Idee bestehe, braucht

Digitized by Google

nicht erst bemerkt zu werden; aber es ist nicht nothwendig, dass sie wie eine sogenannte Moral der Fabel sich ausspreche, denn eine höhere dramatische Dichtung ist weder ein Räthsel- noch ein Sprichwörterspiel; sie schwebt gleichsam wie der Geist Gottes über dem Werke, von Allen leise in ihrem Dasein gefühlt, von Vielen geahnet, von den Geistigsten verstanden. Von ihr hängt die höhere Einheit des Kunstwerkes ab, und je wahrer, schöner und grösser sie ist, desto bedeutsamer ist der Stoff, desto stärker und dauernder der Eindruck, den der Stoff an sich schon hinterlässt. Die Zauberflöte hat auch in dieser Hinsicht eine Bedeutung, steht aber ziemlich einsam da, denn die meisten Operndichtungen verrathen nichts, als das rohe Dasein, d. h. der Stoff ist da um seiner selbst willen.

(Wird fortgesetzt.)

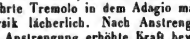
Nachrichten.

Leipzig, 1846. Neuntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 10. December. — Symphonie von *E. Leonhard* (Manuscript). — Duett aus Jessonda von *Spohr*, gesungen von Fräulein *Schloss* und Fräul. *Vogel*. — Concert für Pianoforte, componirt und vorgetragen von Herrn *Carl Mayer* (aus Petersburg). — Ouverture zu Medea von *Cherubini*. — Cavatine von *Verdi*, gesungen von Fräul. *Wittmann*. — Etude; Air italien, für Piano allein, componirt und vorgetragen von Herrn *Carl Mayer*. — Chant de Mai von *Meyerbeer*, gesungen von Fräul. *Wittmann*. — Ouverture zu Oberon von *C. M. v. Weber*. —

Herr *Leonhard*, der Componist der heutigen Symphonie, welche er selbst dirigirte, hat früher den Preis für eine Sonate nicht allein gewonnen, sondern auch verdient. Das bedeutendste Unglück, was einem jungen Manne auf seiner Künstlerlaufbahn entgegentreten kann! Denn ersteus werden die Millaufenden sehr böse, nicht auf sich, dass sie zurückbleiben, sondern auf ihn, dass er sie überholt, und Wehe, wenn darunter ein Kritiker! Zweitens treten die Ansprüche vor Keinen so arrogant hin, als vor einen Preisgewinner: der soll nichts Gutes mehr, sondern nur noch Besseres bringen. Die Symphonie hat alle gute Eigenschaften, thematische Arbeit, fliessende, abgerundete Formen, interessante und durchweg klare Instrumentation, melodische Gedanken, gewandte Stimmenführung, kurz, sie ist eine wohlerzogene und feingebildete Symphonie. Der Verfasser ist demnach auf dem rechten, ächten Wege der Kunst. Aber er befindet sich gegenwärtig erst unter der gemässigten Zone, wo man warm wird, noch nicht unter der heissen, wo man erglüht. Seine Gedanken vergnügen, erreichen aber jenen Punct des Enthusiasmus noch nicht, wo sie den Zuhörer aufraffen und mit sich fortreissen. Durch die Adern der Symphonie unserer Zeit muss heisses Blut rollen, alle ihre Gefühle und Leidenschaften müssen in tropischer Glut empfunden sein. Herr *Leonhard* dringe vorwärts, hinein in jenes heissere Klima, er hat die Kraft dazu. Was aber führt dahin? Das Object. Er beschwöre für sein nächstes Werk der Art ein mächtiges Bild von der Erde, aus der Hölle oder dem Himmel vor seine Phantasie, fixire den Blick so lange und unausgesetzt darauf, bis es in eigenster und klarster Gestalt sich enthüllt; dann zeichne er es Zug für Zug nach, und male es aus mit aller Pracht und Glut der Farben. Nur auch daraus wird und kann die höhere Eigenthümlichkeit, die wahre Originalität ungesucht entspringen. Wer ein mächtiges Object anblickt, dem verschwinden die Meistervorbilder. Der Planet Saturn hat sieben Trabanten. Der Planet *Mendelssohn* hat mehrere. Herr *Leonhard* kann nicht bestimmt dazu gezählt werden. Doch scheint er zuweilen um Jenes Bahn zu kreisen. Er umkreise ein Object, und er wird ein Planet. Endlich bringe er nach zwei Jahren keine vorige Symphonie, sondern eine neue. Nicht ausruhen und wohlgefällig betrachten, was man gemacht, sondern rastlos weiter vorwärts streben nach dem, was noch zu machen, ist die Hauptnatur des ächten Talentes, und weil wir Herrn *Leonhard* für ein solches unbedingt halten, erinnern wir ihn an seine Pflicht. Das Publicum nahm alle Sätze der Symphonie mit warmem und verdientem Applaus auf, und das Orchester spielte unter des Componisten Direction mit Liebe und gewohnter Kunst.

Singerinnen in den Gewandhausconcerten werden so oft besprochen als gehört. Die Glücklichen! Sie können mit demselben Stücke, wenn es so schön ist wie das *Spohr*'sche Blumenduett aus Jessonda, und so gut gesungen wird, wie von den Fräul. *Schloss* und *Vogel*, mehrmals kommen und gefallen. Aber der arme Berichterstatter! Er soll jedesmal was Neues sagen! Wen das nicht rührt, der hat kein Herz.

Herr *Carl Mayer* aus Petersburg setzte sich mit einem Concerte eigener Composition an den Flügel. Der schüchterne Versuch Einzelner zu Anregung allgemeinen Empfangsapplaudissements missglückte, und zeigte, dass des Künstlers Virtuosenruf erst als Morgenröthe an Deutschlands Horizont aufgegangen. Das Tutti begann in alter guter Form, aber mit frischen, lebendigen Gedanken ausgefüllt. Das überraschte nicht, denn gute Compositionen hatte Herr *Mayer* lange vorausgeschickt. Kaum aber war er in das erste Solo hineingesprungen, so fuhr die gespannteste Aufmerksamkeit in alle Augen und Ohren, und als es geendet, brach der donnernde Beifall los. Welche verwegene Ruhe beim Anblick der aufgethürmten Schwierigkeiten in der Principalstimme! Welche übermüthige Sicherheit in der spielendsten Besiegung aller! Welche Kraft und welche Feinheit in dem Anschlag, dass das reine Gold des Tones überall ungetrübt hervorglänzen konnte! Und endlich, welche Ausdauer! Sehen das lang fortgeführte Tremolo in dem Adagio machte ein Kapitel der Physik lächerlich. Nach Anstrengung Erschöpfung? Nach Anstrengung erhöhte Kraft bewies der Virtuos, denn anstatt mit gelähmten Händen eine Weile wenigstens hinzuschleichen, schnellte er auf und ab, als finge er eben an. Die erste Etude war von Anfang bis Ende *ein* Triller, über und unter welchem eine schöne Melodie zufrieden und ungestört hinwandelte. Durch die ganze zweite zitterte diese Figur:



und die Finger übernahmen höhnend, worauf in solcher

Digitized by Google

Länge bis jetzt nur die Zunge des Flöten- oder der Bogen des Violinspielers ein Privilegium zu haben glaubte. Nun durfte man ihn für todmüde halten. Aber der Applaus hing sich an und zog den Künstler noch einmal an das Instrument, und da liess er durch einen oder zwei Finger einen schönen Walzer spielen, und drückte mit den anderen zugleich das Entzücken der Tänzer aus. Wahrlich, wenn dieser Mann seine zehn Finger eine Fussreise um die Erde machen lassen könnte, sie wären unmittelbar nach ihrer Zurückkunft im Stande, die Tour von Neuem anzutreten. Kurz, Herr *Carl Mayer* hat das Publicum electrisirt.

Könnten wir das doch auch von Frnl. *Wittmann*, einer von Wien aus warm empfohlenen Sängerin, berichten! Immer erneut sich bei uns von Zeit zu Zeit der Glaube, dass wir armen Menschen von den Launen nächster an uns grenzender unbekannter Wesen abhängen, und dass, wie des Knaben Uebermuth das harmlose Insect zertritt oder die prangende Blume köpft, auch jeder Lump von Geist, der zufällig an einem Menschenvorhaben vorüberstreift, es misslingen machen könne, wenn es ihm eben beliebt. So ein böser Geist hatte heute übel gestimmt, alle Umstände zusammengebracht, um die Bestrebungen der Sängerin zu nichte zu machen. Ein starker Katarrh, den sie leider nicht annoncirt hatte, sondern zu verbergen suchte, gab ihrer sonst wohl klangvollen Stimme einen Anstrich von Zwang und namentlich in der Höhe etwas Schneidendes, das schon ungünstig wirkte. Dazu kamen einige ungewohnte Bewegungen, und eine durch den gewaltigen Eindruck des vorhergegangenen Spieles des Herrn *Mayer* besonders erregte Reizbarkeit des Publicums. Rechnet man dazu die Composition von *Verdi*, dessen einzige Marschmelodie in seinen hundert Arien jetzt regelmässig belacht wird, so kann man den geringen Erfolg, welchen die Sängerin errang, erklärlich, wenn auch nicht verdient finden. Wo die zufälligen ungünstigen Umstände weg- und die stehenden als gewohnte nicht mehr auffallen, mag sie anderen Beifall erringen, als ihr hier zu Theil wurde.

Die beiden Ouverturen zu Medea und Oberon wurden unter *Mendelssohn's* Leitung prachtvoll und auf's Feinste nuancirt ausgeführt.

Hamburg. November. Wie wir bereits in unserem Octoberbericht andeuteten, so hat der November, obnehin der Wind- und Wassermonat unserer Gegend, uns mit einer wahren Musiksündflut überschwemmt. Das treibt und drängt und wogt, und möchte sich gar zu gern geltend machen und Bahn brechen, meistentheils aber ist das Können dem Wollen nicht entsprechend, und was ausserdem unter anderen Umständen vielleicht noch auf Berücksichtigung Anspruch machen könnte, verschwindet hier im Gedränge. Wirklich Grossartiges, Nachhaltiges taucht aber nur selten auf, und wollten wir uns ausschliesslich auf das Letztere beschränken, so würden unsere Berichte bis auf wenige Zeilen zusammenschrumpfen. Jedoch ist nichtsdestoweniger eine übersichtliche Zusammenstellung der Gesammterscheinungen am musikalischen Horizont einer grossen Stadt, wenigstens in der Hauptsache, unumgänglich erforderlich, um über deren Musikleben und Treiben, so wie über den herrschenden Geschmack eine Anschauung zu gewähren, und demnächst möchte es auch Pflicht des unparteiischen Referenten sein, selbst für den Augenblick weniger bedeutende, aber herankeimende und eine gedeihliche Zukunft versprechende Talente nicht zu ignoriren.

Wir beginnen mit den grösseren Concertaufführungen, von denen wir nur die in einer oder der anderen Hinsicht interessanteren berühren wollen. Und so hörten wir denn im Stadttheater, und zwar am 5. November, dem hiesigen Buss- und Bettage, an welchem alle öffentlichen dramatischen und weltlich-musikalischen Unterhaltungen streng untersagt sind, *Rossini's* Stabat mater in Begleitung von *Félicien David's* Wüste. Eine katholische Sequenz zu Ehren der Mutter Gottes und ihrer sieben Leiden, mit Tanzrhythmen und Gebetmärschen musikalisch ausgestattet, neben einem mohamedanischen Hymnus mit Marschgebeten und Almeentänzen, Beides zur Feier des strengsten aller protestantischen Feiertage, möchte Manchem vielleicht als eine etwas sonderbare Insinuation vorkommen. Jedenfalls ist es eine der Tact- und Geschmacklosigkeiten, so wie der Inconsequenzen, an denen unsere Zeit so reich ist, deren nähere Erörterung aber nicht in eine musikalische Zeitschrift gehört. *Quoad musicam*, so ging die Aufführung der *Rossini*'schen Composition lahm und unzusammenhängend vor sich, offenbar fehlte es am Einstudiren. Besser stand es um die Ode-Symphonie, die sich abseiten der Vortragenden grösserer Theilnahme zu erfreuen hatte. Beide Stücke wurden durch die Gesammtkräfte des Operupersonals executirt. Im Uebrigen hat *David's* Wüste in voriger Saison, wo sie mit bedeutend stärkerer Besetzung zum Vortrag kam, nur wenig Sensation beim musikalischen Publicum erregt und eigentlich nur als Novität einiges Interesse gefunden. *Rossini's* Stabat aber, welches, ungeachtet vieler hübscher Einzelnheiten, eben nichts Kirchliches in sich trägt, hat bei früherer Aufführung gleichfalls nur wenig Beifall erregt, und somit wäre es besser gewesen, man hätte beide Stücke ruhen lassen und dem Publicum an dem Tage etwas Würdigeres geboten.

Das am 21. November im Apollosaale zu Gunsten milder Zwecke stattgehabte Concert des Gesanglehrers Herrn *Diedr. Otten* brachte Neues, und zwar gutes Neues. Die meisten unserer Dirigenten grösserer Musikaufführungen pflegen sich gern in einem bestimmten Cyclus von Compositionen zu bewegen, der selten einmal überschritten, und wo dann manchmal seit dreissig und und mehr Jahren wiederholt und zum Ueberdruss Gesungenes und Gespieltes recapitulirt wird. Das ist freilich bequem; es bedarf nämlich weniger Proben und sonstiger Mühwaltung, wenn die Musik Sängern und Spielern nicht ganz unbekannt ist. Desto mehr aber verdient es Anerkennung, wenn ein Dirigent von solcher Regel eine Ausnahme macht und die vermehrten Umstände und Unbequemlichkeiten, die durch Vorführung neuer Sachen entstehen, nicht scheut. In der Hauptsache bestand das Concert aus der *Grillparser*'schen, von *Fr. Schubert* componirten Cantate: Mirjam's Lobgesang, dem zweiten Act aus *Gluck's* Orpheus, und der von *Wohlbrück* gedichteten, von *C. M. v. Weber* in Musik gesetzten Can-

Digitized by Google

tate: Kampf und Sieg, zur Erinnerung an die Schlacht von Waterloo. Sämmtliche Piecen wurden durch ein grösstentheils aus Dilettanten bestehendes Gesangpersonal, in Verbindung mit einem wohleingeübten Orchester, ausgeführt. Sebade, dass bei der ersten Cantate die unumgänglich nothwendige obligate Harfenbegleitung fehlte und durch Fortepianospiel vertreten werden musste, wobei sich obendrein der Uebelstand ereignete dass das Instrument in der Stimmung abwich. Im Uebrigen fanden sämmtliche Leistungen sowohl, wie die Wahl der vorgetragenen Sachen die allgemeinste beifällige Aufnahme bei den Zuhörern.

Wenn wir des von dem als reisender Orgelvirtuose nicht unbekannten Herrn *Ferdinand Vogel* am 17. November und zwar auf der von ihm — fälschlich — sogenannten Pedalharmonica gegebenen Concertes hier erwähnen, so geschieht es nur, um einen Beleg zu liefern darüber, was denn manchmal dem Publicum zugemuthet wird für Musik zu nehmen. Herr *Vogel* domicilirt gegenwärtig in Copenhagen, von wo aus er seine musikalischen Excursionen in die nähere und weitere Umgegend macht. Früher hörten wir ihn in einigen Orgelvorträgen, und seine technische Fertigkeit, namentlich im Pedalspiel, und seine Geschicklichkeit im zweckmässigen Registriren fanden allgemeine Anerkennung; weniger seine Vortragsweise. Das Instrument, auf dem er sich diesmal producirte, ist keine Harmonica, wie man dem Namen nach glauben sollte, sondern eine vergrösserte aus 16-, 8-, 4- und 2fusstönigen Registern bestehende Physharmonica, die mittelst zwei fünfundeinhalboctaviger (wenn wir nicht irren) Manuale und eines drittehalboctavigen Pedals behandelt und durch Koppelzüge und Schwellung dynamisch modificirt wird. Der Klang der achtfüssigen Mittellöne ist clarinettartig und schön, die Obertöne schwächer, etwas näselnd und wenig ausgibig, der Bass bei gekoppelten Registern nicht ohne Gravität, aber alsdann den Klang der höheren Region verschluckend und bedeckend. *Deutschmann* in Wien wird als Verfertiger genannt. Als Kammerinstrument und zur Begleitung möchte es unter Umständen vielleicht sehr verwendbar sein, für's Concert zu Solovorträgen der obenerwähnten Mängel halber und ausserdem wegen des flirrenden Metallklanges der Zungen, welcher sich namentlich bei Fortespiel störend mit einmischt, unpassend. Was nun den Herrn *Vogel* selbst anlangt, so scheint er zu der Classe von Musikern zu gehören, die, vom Hause aus mit ganz tüchtigem Fond begabt, nichtsdestoweniger auf halbem Bildungswege stehen geblieben, ihr Heil in allerlei Aeusserlichkeiten der Kunst suchen zu müssen glauben, und sich nicht scheuen, Lappalien und Effectsächelchen zu Markte zu bringen. Herr *Vogel* hat es bei seinen Vorträgen namentlich auf dynamische Effecte abgesehen, ist dabei aber stets unglücklich in der Wahl. Zufolge des Programmes hatte er übernommen, eine freie Fantasie über aufzugebende Themata auszuführen; was die Zuhörer aber zu hören bekamen, war eine potpourriartige Aufeinanderfolge einzelner Melodieen, untermischt mit zwar regelrechter aber gänzlich bedeutungsloser Modulation. *Haydn's* bekannte Effectstelle in dessen Oratorium, die Schöpfung: „Es werde Licht," wurde von Herrn *Vogel* auf eine Weise bearbeitet, dass von *Haydn's* Grundgedanken auch nicht eine Spur übrig blieb. Die Vorführung des dem Lichte vorhergehenden Chaotischen sprach sich in des Concertgebers Spiel natürlich genug aus, freilich in anderer als *Haydn'scher* Weise; das Licht aber selbst wurde durch die grellen, zum Hauptinstrumente in gar keinem Verhältniss stehenden plötzlich fortissimo einfallenden Posaunen völlig weggeblasen. Der Effect war freilich da, aber ein ganz anderer als der vom Concertgeber beabsichtigte. Eine Geschmacklosigkeit — gelinde ausgedrückt — war es ferner, dass Letzterer es förmlich darauf abgesehen zu haben schien, sein Instrument auf die demselben am Wenigsten zusagende Weise zu bebsudeln. Unter allen Tonwerkzeugen verlangen die mittelst Zungen zur Ansprache gebrachten die sorgsamste Behandlungsweise. Staccato's, Rinforzando's und plötzlich eintretende Fortissimo's sind ungemein schwierig darauf hervorzubringen und verlangen viel Uebung und Studium, wenn sie nur einigermaassen gut gelingen sollen, indem die durch die plötzlichen Windstösse übermässig angegriffenen Blätteben der Zungen in ihren regelmässigen Schwingnugen gar zu leicht gestört werden und statt der Töne beissere flirrende Blechklänge vernehmen lassen. Dass Herr *Vogel* nichtsdestoweniger sich capricirte, eine Reihefolge von Rinforzando's, denen obenein alle musikalische Bedeutsag abging, zu Gehör zu bringen, und bei denen fortwährend das gequälte Blech sich mit bemerkbar machte, liess keinen grossen Begriff von seiner Fähigkeit und Kenntniss der Behandlungsweise seiner Harmonica aufkommen, einen desto grösseren aber von ungemeiner Selbstgenügsamkeit, die es über sich gewinnen konnte, Dinge, die nicht einmal als mässige Schulübungen passiren durften, den freilich nur höchst sparsam anwesenden Zuhörern als musikalische Genüsse aufzubürden. Das Beste bei diesen im Allgemeinen höchst unerquicklichen Vorführungen waren noch ein vom hiesigen Violoncellisten Herrn *D'Arien* vorgetragenes, etwas weinerlich gehaltenes Violoncellsolo und eine Fantasie von *Haumann*, recht wacker gespielt von einem ganz jungen vierzehnjährigen Geiger, *Martin Simonsen*, aus dem dereinst etwas recht Tüchtiges werden kann. Der Ertrag des Concertes mag übrigens kaum die halben Kosten gedeckt haben, und ein grosser Theil der Zuhörer entfernte sich noch vor Beendigung desselben, theils lächelnd, theils kopfschüttelnd. Uebrigens haben wir des Herrn *Vogel* und seines musikalischen Treibens Beleuchtung nur aus dem Grunde hier etwas ausführlicher unternehmen zu müssen geglaubt, als derselbe sich vorher mit unbeschreiblicher Arroganz hatte ankündigen lassen und überall mit einer solchen aufzutreten pflegt.

Der oben erwähnte Herr *D'Arien* gab ebenfalls ein Concert, welches sich starken Besuches erfreute, aber eben nichts Hervorragendes darbot. Herr *D'Arien* ist ein Schüler von *Kummer*, hat sich grösstentheils dessen Art und Weise angeeignet, pflegt sich aber gar zu gern und zum Uebermass in derjenigen flauen kraftlosen Manier zu ergehen, die gar zu gern für tieferen Gefühlsausdruck gelten möchte, im Grunde aber eben nichts Anderes ist, als Mangel an wahrem Gefühl. Ein tüchtiger, kräftiger Bogenstrich entgeht ihm fast gänzlich, er scheint es dage-

Digitized by Google

gen auf einen fast fortwährend weinerlich sentimentalen Vortrag, der durch ewige Bebungen unterstützt wird, abgesehen zu haben.

(Beschluss folgt.)

Aus Dresden. Concerte. Die Soirée, welche (am 26. October) Herr *Giulio Regondi*, Guitarrist und Concertiuaspieler aus London, veranstaltet hatte, war sehr zahlreich besucht und trug dem jungen Virtuosen reichen Beifall (weniger jedenfalls anderweite Entschädigung) ein. Wir wollen mit dem Bekenntniss nicht zurückhalten, dass der Romanticismus der Guitarre für uns stets etwas sehr Schwächliches und wenig Anziehungskraft besessen hat, dass wir, vorzugsweise wo sie aus ihrem eigenthümlichen Bereiche heraus, aus der Mondscheindämmerung in den hellerleuchteten Concertsaal tritt, nur mit einer gewissen Resignation uns ihr gegenüber befinden. Nichtsdestoweniger sind wir den Leistungen des jungen Künstlers mit lebendigem Interesse gefolgt, weil sie in ihrer Art als ausgezeichnete zu bezeichnen sind und in solcher Weise auch eine gewisse künstlerische Berechtigung ihnen zugestanden werden muss. — Die Virtuosenrichtung des Herrn *Regondi* ist als eine gesunde, frische und deshalb wohlthuende zu bezeichnen, und von den unglücklichen Versuchen, frappante über die Natur des undankbaren Instrumentes hinausgreifende Wirkungen in Kunststückchen mancher Art, z. B. Flageolettönen u. s. w. hervorzubringen, und auf diese Weise einem unverständigen Publicum zu imponiren, selbst auf die Gefahr hin, dem unbefangenen Zuhörer lächerlich, wenn nicht gar widerlich zu erscheinen — von diesen unglücklichen Versuchen, wie wir sie auch von Virtuosen auf anderen Instrumenten, selbst von Sängern, bedauerlicherweise eine Zeitlang gar nicht selten haben erleben und erdulden müssen, hält sich Herr *Regondi* gänzlich entfernt. Dabei aber entwickelt er (auf der achtsaitigen Guitarre) neben schönem und klingendem Tone innerhalb der natürlich gesteckten Grenzen eine so ungemeine Virtuosität, Klarheit und Präcision des Vortrags neben ungemeiner Fertigkeit, dass man ihm gebührende Anerkennung nicht versagen darf. Auch die geschickten und wirkungsvollen Arrangements der *Rossini*'schen Ouverture zur Semiramis und der *Thalberg*'schen Don Juan-Fantasie verdienen ungeschmälerten Beifall.

Bei Weitem mehr Interesse indess erregte uns, und wohl dem gesammten Publicum, die Vorführung der *Concertina* (ein wunderlicher, weil eben Nichts bezeichnender Name), welche vom Professor *Whetstone* am Kingscollege in London erfunden, auf dem Continente vielleicht zum ersten Male gehört wurde. Es ist eine ungemein vervollkommnete Ziehharmonica, welche an beiden Seiten in dünnen Holzwänden eine Anzahl (48) beweglicher Stifte, gewissermaassen Ventildrücker, besitzt, durch deren tastenmässige Behandlung in dem Umfange vom kleinen bis zum dreigestrichenen *g* (irren wir nicht) die ganze diatonische und chromatische Tonfolge, sowohl in getragenen Tönen als in den schnellsten Passagen, ein- und mehrstimmig hervorgebracht werden kann, und die — ähnlich der Orgelpfeifenaufstellung auf den Pfeifenstöcken — so geordnet sind, dass die diatonischen Töne auf der einen, die dazwischenliegenden chromatischen (mit wirklicher Chromatik, d. h. verschiedenen Tasten z. B. für *es* und *dis*) auf der gegenüberstehenden Seite sich befinden. Dass nun noch ein sehr vollendetes Crescendo und Decrescendo, neben den übrigen dynamischen Nuancen, auszuführen ist, bedarf schon noch der obigen Bemerkung, dass die Concertina auf Grund der Ziehharmonica entstanden, kaum besonderer Erwähnung, und verstebt es sich auch wohl von selbst, dass, wenn auch in gewisser Beschränkung, mehrstimmige Sätze darauf auszuführen sind, von welchen ein Paar Variationen in dem vom Concertgeber arrangirten Potpourri aus Lucrezia Borgia den meisten Beifall fanden, in denen er zu dem in gehaltenen Tönen einherschreitenden Thema rapide Bravourpassagen als Begleitung mit ausserordentlicher Sicherheit und Fertigkeit ausführte. Der Ton ist in der höheren Region einer starken Flöte, in den tieferen Chorden der Clarinette ähnlich, während er von dem unangenehm nervenreizenden Beiklang der Harmonica ganz frei erscheint, und durchaus frei, wohllautend und angenehm klingt. Bei diesem vorherrschenden Blasinstrumentencharacter wollte uns der Vortrag eines Violinconcertino von *de Bériot*, trotz der recht glücklichen und gelungenen Uebertragung und trotz des äusserst geschmackvollen und künstlerisch gebildeten Vortrags des jungen, bescheidenen Concertgebers, nicht ganz passend erscheinen, und wir meinen unmaassgeblich, es müssten Compositionen für Flöte oder Clarinette sich besser zur Uebertragung eignen. Ist nun das Instrument auch keineswegs angethan, einen Einfluss auf die musikalische Kunst zu gewinnen, so erregt es sowohl als geistreiche Erfindung an sich, wie durch die Anmuth seines Tones lebendiges Interesse, das noch erhöht wird durch die glänzende Bravour, mit welcher der junge Künstler es vorzuführen und von der besten Seite geltend zu machen verstebt. Es wird den Musikfreund ohne Zweifel amusiren, den Kunstfreund im höheren Sinne gewiss zu lebhafter Theilnahme anregen. Wir wünschen dies Herrn *Regondi* als Belohnung seines fleissigen Studiums. —

Ueber Herrn *Pigatl* von Wien, der den Concertgeber durch den Vortrag einiger Lieder unterstützte, haben wir uns schon bei Gelegenheit seines Concertes in diesen Blättern ausgesprochen. Fräul. *Kühne* von hier, eine uns bisher unbekannte Sängerin, brachte einige Lieder (*Der Wanderer*, von *Fr. Schubert* — etwas zu langsam; ferner ein Lied aus Libella und noch zwei andere von *Reissiger*) mit angemessenem Verständniss und sinnigem Vortrage zu Gehör. Ueber eine Dilettantin, und als solche scheint sich die Sängerin nur betrachtet wissen zu wollen, können wir uns in einer Kritik nicht weiter verbreiten; das würde hier unpassend sein. Der Beifall des Publicums begleitete ihre Leistungen.

Dr. *J. S.*

Feuilleton.

Am 2. November starb zu London der Harfenmacher *Stumpf*, früher auch als Componist bekannt, und namentlich durch seinen vertrauten Verkehr mit den bedeutendsten Tonsetzern ausgezeichnet.

Digitized by Google

Panofka in Paris hat von der Herzogin von Orleans für eine Messe, die er zur Todtenfeier des Herzogs von Orleans componirt und aufgeführt hatte, eine Brillantnadel erhalten.

Der Tanzcomponist *Grasiani* in Berlin hat sein Album musical de danses der Königin von Preussen gewidmet und ist dafür reich von ihr beschenkt worden.

Zwei Curiosa. Die Wiener Musikzeitung hat ermittelt, dass bereits vor fast 30 Jahren ein „*Hans Heiling*" auf dem Leopoldstädter Theater gegeben worden ist: die Musik war von dem verstorbenen *Volkert*, dem damaligen Capellmeister an jenem Theater, nachherigen Organisten bei den Schotten. Das Buch war ganz auf dieselbe Sage gebaut, wie *Marschner's* Oper. — Ferner sah das Jahr 1813, im anticipirten Gegensatze gegen *Meyerbeer's* Feldlager in Schlesien, ein „Oesterreichisches Feldlager" im Theater an der Wien; die Musik dazu war vom damaligen Capellmeister dieser Bühne, dem bekannten Ritter v. *Seyfried*.

Dr. *Nimbs* ist technischer Director und Dramaturg am Breslauer Theater geworden.

Hamburg. Dem Vernehmen nach hat der bislang beim hiesigen Stadttheater engagirte Harfeoist Herr *Schaller* einen Ruf nach Wien unter sehr vortheilhaften Bedingungen erhalten. Ob er demselben Folge leisten und Hamburg verlassen werde, vermögen wir mit Gewissheit noch nicht zu sagen. Jedenfalls ist Herr *Schaller* einer der bedeutendsten Harfenspieler Deutschlands, der einzige, dessen der sonst schwer zu befriedigende *Berlios* in seiner bekannten Reisebeschreibung rühmend erwähnt, und ein in jeder Beziehung ausgezeichneter Musiker. Sollte das Gerücht sich bestätigen, so wäre den Wienern an dieser Erwerbung nur Glück zu wünschen.

Niederländischer Verein zur Beförderung der Tonkunst. Am 11. November 1846 wurde bei der Abtheilung 's Hage mit grossem Beifalle aufgeführt: „Das Paradies und die Peri" von *Robert Schumann*.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Nächstens erscheint:

Fantaisie militaire

pour Piano

sur

Les Mousquetaires de la Reine

par

Charles Voss.

Op. 75. Prix 1 Rthlr.

Leipzig, December 1846. **F. Whistling.**

In der k. k. Hofmusikalienhandlung von **A. Diabelli & Comp.** in Wien ist so eben erschienen:

Schubert's Märsche

für das Pianoforte solo

von

Franz Liszt.

Nr. 1. 1 Fl. 15 Kr. Nr. 2. 3. à 1 Fl. 45 Kr.

Müllerlieder

von

Franz Schubert

für das Pianoforte im leichteren Styl übertragen

von

Franz Liszt.

Heft 1—3. à 1 Fl.

In Commission der unterzeichneten Buchhandlung ist erschienen und durch alle Buchhandlungen Deutschlands zu beziehen:

Fränkischer Sängerbund.

Gesänge für Männerchor.

Erster Band.

Stimmen und Partitur.

Taschenformat. — Jede Stimme fünf Bogen stark.

Partitur 1 Fl. — Jede Stimme 35 Kr. oder 10 Ngr.

Stimmen werden in beliebiger Anzahl abgegeben.

Dieser erste Band der unter obigem Titel begonnenen Sammlung enthält **31 bisher noch nicht gedruckte Original-Compositionen**, darunter 4 von *M. E. Becker*, 6 von *J. Schneider*, 3 von *A. Bünstadt*, 2 von *A. Debon*, 1 von *H. J. Winnzenhörlein* und 15 von *V. E. Becker*, dem in Frankeo schon früher bekannten und beliebten Componisten des Quartetts: „**Das Kirchlein**," welches bereits in ganz Deutschland zu Hause ist und namentlich erst bei den Gesangfesten zu Schaffhausen und in Detmold mit dem allgemeinsten Beifalle vorgetragen wurde.

Dass vorliegende Sammlung Compositionen enthalte, welche jenem gerühmten Werke sich würdig anreihen, wird Jeder finden, der dieselbe einer Durchsicht unterwirft.

Würzburg, im November 1846.

Stahel'sche Buchhandlung.

Bei **Artaria & Comp.** in Wien erschien so eben:

Die Ruinen von Athen.

Ein Fest- und Nachspiel mit Chören und Gesängen, in Musik gesetzt von

Ludwig van Beethoven.

Erste *vollständige* Ausgabe in *Partitur nach dem Original-Manuscripte*.

Preis 10 Fl. Conv. - M.

Ferner ist daselbst erschienen:

Derwisch-Chor aus den *Ruinen von Athen* für Pfte allein arrangirt von *C. Czerny*. 30 Kr.

Derselbe für Pfte zu 4 Händen von *C. Czerny*. 45 Kr.

Marcia alla turca — aus denselben für Pfte allein arrangirt von *C. Czerny*. 90 Kr.

(*Eigenthum der Verleger.*)

Wir machen aufmerksam auf die in unserem Verlage erschienene von Mad. *Viardot-Garcia* in Donizetti's Oper eingelegte und auf dreimaligen Da Capo auf drei Mal gesungene:

Arie (Walzer) von **Balfe.** 15 Sgr.

Dieselbe transcribirt für Piano und zu 4 Händen von **Ad. Henselt.** à 15 Sgr.

Romanze der Erminia von **Meyerbeer,** für Sopran oder Tenor mit Orchester 1½ Thlr., mit Piano 10 Sgr.

Berlin. **Schlesinger'sche** Buch- u. Musikhandlung.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten December. **Nr. 51.** 1846.

Inhalt: Der Instrumental- und Vocalvirtuose. — *Nachrichten*: Aus Leipzig. Aus Dresden. Aus Hamburg. (Beschluss.) Aus Italien. — *Recension.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Der Instrumental- und Vocalvirtuose.

Eine Characteristik von *Gustav Nauenburg.*

Motto: *„Die technische Form ist nur die irdische Hülle, in welcher der Geist sich offenbaret.“*

Der Instrumentalvirtuose steht allgemein hin mit dem Vocalvirtuosen in einer Categorie; beide stellen die poetischen Gebilde des Tondichters in die wahre Wirklichkeit; die Note ist eben so wie der Buchstabe todt; der Geist des ausübenden Künstlers macht sie erst lebendig; er stellt in Tönen dar, was ihm der Tondichter nur in leblosen Zeichen übergeben kann. Darstellen heisst im Allgemeinen nichts Anderes, als, Etwas, das als Idee im Inneren besteht, zu einem *Aeusseren* machen; Darstellung ist somit nur die Handlung, wodurch die geistigen Gebilde zur äusseren Wirklichkeit gebracht werden; hiernach lässt sich keine *Dar*stellung ohne vorhergegangene *Vor*stellung denken; was der Virtuose vermittelst der Töne versinnlichen will, muss nothwendig schon vorher in der Vorstellung leben, in dieser ausgebildet und durch das Interesse, welches Kopf und Herz daran nehmen, bestimmt werden. Der geweihte Vortragskünstler, in gründlicher Schule erzogen, durch Studium gereift, weiss, dass die Ueberwältigung der technischen Schwierigkeiten zwar unumgänglich nothwendig ist; aber er weiss auch als *psychologischer* Künstler, dass die technische Form nur die Hülle ist, welche den Kunstgenius umwebt. Der Virtuose im wahren Sinne ist nicht blos reproducirend, er ist im eigentlichen Sinne producirend; er gibt dem todten Notengebilde erst lebendige Gestaltung, er setzt das geistige Werk des Componisten in die wahre Wirklichkeit der hörbaren Tonwelt, er bringt es vor dem Ohre erst zum *Dasein*. — Kunst (heisst es in *Herder's* Kalligone) kommt her von *Können* oder *Kennen*, vielleicht von beiden, wenigstens muss sie Beides in gehörigem Grade verbinden. Wer kennt, ohne zu können, ist ein Theorist, dem man in Sachen des Könnens kaum traut; wer kann, ohne zu kennen, ist ein bloser Practiker oder Handwerker. Der ächte Künstler verbindet *Beides*. Was man auch immerhin von genialen Zöglingen der Natur ohne gründliche Kenntniss und Schule erzählen mag, es ist Nichts, als fabelhafte Sage, die den Kunstgeist *entwürdigt*. Das Genie ist in gewissem Sinne allerdings untrüglich und hat nichts zu lernen; aber die Technik, der rein *mechanische* Theil einer jeden Kunst, ist erlernbar und muss erlernt werden. In dieser Beziehung hat auch jeder Künstler, und namentlich der Virtuose, seine Lehrjahre, und vollends in einer Epoche, wo er sich nicht an eine schon gebildete Kunstschule anschliessen kann. Dem Instrumentalvirtuosen ist vor Allem die genaueste Kenntniss und Handhabung seines Instrumentes unerlässlich. Das Instrument ist nicht blos der Veränderung unterworfen, es kann auch wesentlich verbessert und überhaupt practicabler construirt werden. Daraus geht denn klar hervor, dass die Virtuosität auf einem Instrumente nicht abgeschlossen, sondern gewissermassen *unbegrenzt*, in's Unbestimmbare *perfectibel* ist. Wer das leugnen wollte, würde z. B. den Culturzustand des neueren Violin- oder Pianofortespiels geradezu verkennen. *Rode, Kreutzer, Baillot, Spohr* u. A., diese Riesen unter den Violinspielern, schienen Alles erschöpft zu haben, was man auf diesem Instrumente nur immer zu leisten vermochte. Sie erweiterten den Mechanismus desselben und wussten die grösste Mannichfaltigkeit in die Führung des Bogens zu bringen, der sich bei ihnen allen Schattirungen des Vortrages und Ausdruckes hingab; da trat *Paganini* auf, durchbrach alle Schranken, welche die Erfahrung aufgestellt hatte, und bahnte sich einen ganz neuen Weg; er zauberte Wirkungen auf seinem Instrumente hervor, von denen man bis dahin keine Ahnung hatte, so dass selbst Sachverständige den Alles bezwingenden Mechanismus seines Spiels nicht begreifen konnten. In noch höherem Grade gilt dies vom neueren Pianofortespiele. *Liszt's* u. A. Virtuosität überragt geradezu Alles, was man vor zwanzig Jahren noch als vollendete Technik bewunderte. Kein Virtuose der neueren Zeit hat in seinem früheren Bildungsgange verharren können; überall ist die Instrumentalkunst auf eine höhere, *nicht geahnete* Kunststufe erhoben, weil eben die Construction des Instrumentes in's *Unbestimmbare* perfectibel ist; den früheren Lehrbüchern und Instrumentalschulen ist nur noch ein sehr bedingter Werth beizumessen. —

Ganz anders verhält es sich mit der *Vocal*virtuosität! — stehet auch der Instrumental- und Vocalvirtuose in rein künstlerischer, in ästhetischer Beziehung in einer Categorie, so stehen doch beide in der eigentlich technischen Bravonrkunst im umgekehrten Verhältnisse, so sind doch beide hier ganz wesentlich verschieden! —

Betrachten wir zuvörderst das Gesanginstrument, so ist die Construction desselben keineswegs in's Unbegrenzte perfectibel; die Menschenstimme ist bedingt durch die

Digitized by Google

unwandelbare Organisation der menschlichen Natur, und wenn auch nicht zwei Stimmen in der Wirklichkeit zu finden sind, die in allen Einzelnheiten *ganz* gleich wären, so ist doch die Totalität des Stimmorganismus in physiologischer Beziehung *normal* vom Schöpfer aller Dinge geschaffen. So wie der Mensch sich selbst nicht zu einem *anderen* Wesen machen kann, so kann er auch den Organismus seiner Stimme nicht wesentlich verändern; wohl aber kann er die Kräfte und Fähigkeiten dieses Organismus zur möglichsten *Ausbildung* und *Vollendung* bringen. Es liesse sich wohl geschichtlich nachweisen, dass in früherer Zeit die Gesangvirtuosität der Spielvirtuosität vorausgeeilt ist; jetzt hat sonder Zweifel die letztere die erste *weit überflügelt!* ein ganzer Chor Bravoursänger, wie z. B. die *Sontag*, *Garcia*, *Lind* u. A., würde keineswegs vermögen, die tausenderlei Tonfiguren heranszubringen, die seit der *Bach*'schen Periode in unserer Instrumentalmusik vorkommen. Ist die Mechanik der Instrumentalmusik, und der hierdurch bedingte Effect in's Unbegrenzte perfectibel, so ist dagegen die Technik des Gesanges begrenzter und in der alten italienischen Solfeggirknust wohl vollkommen ausgebeutet; was die neuere Zeit in dieser Beziehung Neues gebracht hat, das ist entweder an sich *nicht neu*, oder es ist als Fehlerhaftes der Gesangstimme *aufgedrungen;* namentlich haben *die* Componisten, welche nicht geschulte Sänger, wohl aber z. B. Pianoforte- oder Violinvirtuosen u. s. w. waren, der ächten Gesangknust ganz Gesangs*widriges* beigemischt. Man wird fragen: „was ist denn überhaupt gesangwidrig?" — ich antworte ohne Weiteres: gesangwidrig ist Alles, was der geschulten Stimme geradezu *widerstrebt*, und was bei längerer Uebung und öfterem Gebrauche dem *Klange* der Stimme *schadet* und den Rnin des Organes *vorzeitig* herbeiführt. *Leider* wird das eigenthümliche Wesen des Gesanges immer mehr verkannt und nach zwei Richtungen hin verflüchtigt! — es gibt eine erzpatriarchalische Secte, welche den einfachen Gesang ausschliesslich für den *einzig* schönen will gelten lassen und alle Bravourknust geradezu verdammt! — Zu diesem Mässigkeitsvereine gehören namentlich Gesangcomponisten, die selbst nicht beschulte Sänger sind, die im eigentlichen, reinen Vocalstyle *schwach*, aber im complicirteren und gemischten Genre, wo der Gesang *nicht selbständig* auftritt, stärker sind; sie declamiren und accentuiren, sie begraben die Stimme unter Accompagnementgerassel, singen sich aber nicht mit *Melodiereiz* in das Herz des Hörers hinein. „Reinheit des Tones und sinniger Vortrag" — das ist die Inschrift ihrer Fahne! — Auch ich schwöre zu ihr und zwar mit voller Ueberzeugung, aber ich bin *weit* entfernt, die ganze Gesangknust hierauf zu *beschränken!* — der Solosänger soll ja Gesang*künstler* sein; als solcher darf er auch seine Gefühle in einer gesteigerten *kunst*- und *schmuckvollen* Form entäussern. Ist denn etwa die Leidenschaft weniger wahr, welche sich durch einen Ausbruch von *vielen* Worten Luft macht, als die, welche sich blos durch *wenige* Worte ausspricht? liegt denn nicht bald dies, bald jenes in der Individualität dieses oder jenes Subjects? soll denn eine Parlamentsrede nicht auch *formell* von einer populären Dorfpredigt verschieden sein? kann denn nicht ein schmuckvoller Periodenbau, eine verblümte, zierliche Sprache, eine complicirte Versform, ein seltener, aber wirksamer Rhythmus durch *ästhetische Nothwendigkeit bedingt wie?* — ich denke doch, es wird kein *Unbefangener* ächte Gesangesbravour verdammen! — Schmach aber treffe *die* Vocalvirtuosität, die *geist*- und *gemüthlos*, sich nur in bedeutungslosen Schnörkeleien verflüchtigt; die sich mit den weit vorausgeeilten Instrumentalbravouristen in einen *vergeblichen* Wettlauf einlässt und doch endlich wie ein abgejagtes Windspiel athemlos zusammenbrechen muss! Der ächte Kunstgesang ist durch *textgemässe*, *schöne Cantabilität* und *stimmgemässe Bravour* bedingt. Mag immerhin die Form und das Material in den verschiedenen Künsten verschieden sein; den *wahren* Werth gibt nur allein die immer neue, und ewig junge Kraft des genialen Geistes, die uns aus dem Kunstwerke entgegenstrahlt, die uns erquickt und beseligt. —

Nachrichten.

Leipzig, 1846. Zehntes Abonnement-Concert, im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 17. December. — Concert-Ouverture von *Julius Rietz*. — Terzett aus Zemire und Azor von *Spohr*, gesungen von Fräul. *Vogel*, Fräul. *Schloss* und Fräul. *Stark*. — Variationen für Oboe, componirt und vorgetragen von Herrn *Diethe*. — Arie aus La Favorite von *Donizetti*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Ouverture zu „Henri IV." von *Méhul*. — Symphonie von *L. v. Beethoven* (Nr. 2).

Die Zeit, wo Unklarheit allgemein als eine gute Kunsteigenschaft anerkannt würde, kommt hoffentlich niemals. Käme sie aber, so wäre es ein Zeichen schwerer Erkrankung. Denn der gesunde Menschengeist strebt nach Klarheit in allen Dingen. Soll ein Tonstück klar werden, dürfen vor Allem nicht zu viele Gedanken erscheinen; sie verwirren den auffassenden Geist. Aus diesem Grunde haben die grossen Meister *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven*, und alle ächten Nachfolger derselben, ihre Stücke immer nur aus einigen Hauptgedanken vermittelst der thematischen Arbeit herausgewebt. Aus folgenden wenigen Urgedanken ist der ganze erste Satz der C moll-Symphonie von *Beethoven* gebildet:

Alle anderen Gedanken darin sind thematische Veränderungen vorliegender auf einer Zeile stehenden!

Von dieser weisen Oeconomie scheint Herr *Julius Rietz*, nach obiger Ouverture zu urtheilen, noch kein Freund zu sein. Er ist reich an Gedanken, aber ein Verschwender damit. Aus dem Material zu seiner Ouver-

Digitized by Google

ture hätten jene Meister ein Dutzend Werke geschaffen. Nicht allein, dass wir aus einem Schwall von Einleitungs- und Nebengedanken das Thema nur mühsam heraussuchen vermochten, so konnten wir es auch im ganzen Verlaufe des Werkes wegen seiner seltenen Wiederkehr kaum als einen Hauptgedanken empfinden. Wir erhielten eine fast durchgängig interessante Bilderreihe, aber kein Bild.

Was konnte ein so ausgezeichnetes Talent, wie Herr *Julius Rietz* offenbar von der Natur empfangen, zu jener falschen Bildungsmaxime verlocken? Vielleicht das Streben nach Originalität. Man will den betretenen Weg nicht gehen, und schlägt einen falschen ein. Aber nicht nach dem Wege sieht man, sondern nach dem Wanderer darauf. Der Weg ist die Form, der Wanderer, das sind die Gedanken. *Haydn, Mozart, Beethoven* sind genau denselben Weg gegangen, doch ist jeder darauf ein anderer, seine eigene Person. Zieht aber Einer gar Kleider eines Vorgängers an und ahmt dessen Gang und Bewegungen nach, so mag er in das Gestrüppe verwickelter Combinationen und unsymmetrischer Constructionen husche, der Zuschauer wird doch die bekannten Kleider und Bewegungen erkennen und fragen: ist das nicht *Mendelssohn?* oder *Spohr?* u. s. f. — Oder verführt Herrn *Rietz* das Bestreben nach Tiefe? In der Tiefe ist es allerdings dunkel, aber die Aufgabe der Kunst ist nicht, das Dunkel zu malen, sondern hineinzuleuchten, damit wir erschauen was darin Verborgenes lebt und webt. — Was uns in manchen neueren Compositionen ausserdem noch unangenehm auffällt, ist die Furcht, die Melodieen unverhüllt zu zeigen. Man zieht sie, wie eine am kalten Fieber leidende Person, mit vielen Kleidern an, und wickelt sie wohl gar noch mit Decken bis an die Zähne ein, dass man von ihrer ursprünglichen Gestalt so viel wie nichts gewahrt. Was kann man bei deren Anblick anders empfinden als Mitleid für die arme, kranke, frostige Person? Die Zeichnungen nach nackten Modellen werden immer seltener, alles Studium wird auf die Draperie gerichtet. — Herr *Rietz* ist einer der Begabtesten unserer Zeit; in den Händen der Begabten liegt das Schicksal der Kunst; darum muss die Kritik auf jeden ihrer Schritte merken, und warnen, wo sie einen falschen gethan, damit die jüngeren davor bewahrt werden. Die Ouverture hat viele glänzende geistvolle und verführerische Gedanken. Eben deshalb haben wir die Schwächen der ganzen Person mit schwärzesten Farben angestrichen, damit das geblendete Auge sie erkennen möge.

In dem Terzett aus Zemire und Azor freuten wir uns, eine junge Weimaranerin Fräul. *Minna Stark*, jetzige Schülerin des Conservatoriums, wacker vorgeschritten wiederzufinden. Ihre von Natur schön angelegte Stimme, durch zu frühe Anstrengungen etwas angegriffen, hat sich vollständig erholt und an Klang und Fülle gewonnen, was sich am Deutlichsten dadurch herausstellte, dass sie der Damen *Schloss* und *Vogel* Schwester sein durfte. — Herr *Böhme*, Lehrer am hiesigen Conservatorium, der schon so manches Gesangtalent schön ausgebildet, hat sich auch hier ein neues Verdienst erworben. Wir haben keinen Ueberfluss an guten Gesanglehrern in Deutschland, aber doch wirklich ausgezeichnete, wie eben Herr *Böhme* in Leipzig, Dr. *Nauenburg* in Halle, der Tenorist *Götz* in Weimar, die Alles und gründlich zu lehren vermögen, was überhaupt gelehrt werden kann, aber sie sind Deutsche! Wir wollen das Verdienst der Franzosen und Italiener nicht herabsetzen, doch dass sie ihren Schülern dem gesunden Sinn widerstrebende Manieren und Charlatanerieen mit eintrichtern, ist gewiss. Wann wird man begreifen, dass es wohl italienische, französische, hottentotische u. s. w. *Gesangmanieren*, aber nur eine *Gesangmethode*, die kunstgemässe nämlich, geben könne? Und warum sollte von dieser letzteren ein italienischer und französischer Kopf mehr begreifen können, als ein deutscher?

Auf das Terzett folgten Variationen für die Oboe über *Beethoven's* Andante-Thema aus der Amoll-Sonate, von Herrn *Diethe* componirt und mit grosser Fertigkeit und Sicherheit vorgetragen.

In der Arie aus: La Favorite hat sich *Donizetti's* Genius wunderbarer Weise bis zu einigen Accenten erhoben, welche man der Natur, wenn auch nur der heutigen französischen, nachgeschrieben nennen kann, bei der Declamation der Worte nämlich: *Mon Dieu!*

Fräul. *Schloss* sang die Arie mit besonderem Leben, mit Kraft und Anmuth. Das Pianissimo erschien einigemal wie ein Flötenhauch. Die geehrte Sängerin wird an dem stürmischen Applaus des Publicums erkannt haben, dass Leben Leben weckt.

So lange die Musik als ausgebildete Kunst erscheint, ist von den Kritikern gegen die Malerei darin geeifert worden; indessen haben die besten Meister immer fortgemalt. Es sind für beide Ansichten viele Anwälte aufgetreten, aber der Process schwebt noch. Die *Méhul*'sche Jagdsymphonie ist eine solche Malersünde. Alle Momente, welche vor, während und nach der Jagd äusserlich und innerlich sich zeigen, hat *Méhul* malen wollen und wirklich gemalt, bis zu dem Schuss, auf der Pauke losgebrannt, wodurch der Hirsch getödtet und das Publicum erschreckt wird. Gibt man sich dem Eindruck unbefangen hin, so reproducirt sich in uns die heitere, frische Stimmung, die den Jäger auf seiner Bahn durch Feld und Wald durchströmt. Damit sollten wir zufrieden sein. Und Eines dabei ist gewiss, was wir öfter ausgesprochen und immer wiederholen möchten: ein scharf gewähltes Object, treu in Tönen nachgeahmt, bringt ein eigenthümliches Tonstück hervor; an solchen aber haben wir keinen Ueberfluss, und tadeln den Mangel derselben sehr. —

Unter allem Himmlischen, was bis heute in der Tonkunst geschaffen, ist für uns das Himmlischste mit das A dur-Andante in der D dur-Symphonie von *Beethoven*. Fragen wir nach den Eigenschaften dieses Stückes, so heissen sie:

Klarster Periodenbau.
Symmetrische Gliederung der Gedanken.
Wohlklingende Instrumentation.
Immer interessanter werdende Wiedererscheinung des Thema's.
Melodie durchgängig.
Tiefes Gefühl.
Fasslichkeit von der ersten bis zur letzten Note.

Digitized by Google

Kann man sich irgend einen Menschen mit Ohr und Herz denken, den dieses Andante nicht in die seligste Stimmung versetzte? Ist irgend ein Mensch von Ohr, Herz und Geist zu denken, der an diesem Andante eine einzige Note anders wünschte? — Wenn das nicht, so ist es ein vollkommenes Tonstück. Und wenn ein vollkommenes Tonstück, *so haben wir ein erfülltes Ideal vor uns.*

Ist es möglich, dass irgend ein Componist das Heil in der Verletzung obiger Eigenschaften suchen könnte? Junge Künstler! blickt nicht auf diesen oder jenen Componisten, was er gemacht, und wie, sondern blickt auf obige Maximen, sucht sie möglichst zu erfüllen, und in dem Maasse, das euch dieses gelingt, wird eure Musik eine ächte, allgemein ansprechende und mit dem höchsten Kunstverlangen übereinstimmende werden. Es macht uns in guten Stunden traurig, in bösen sehr böse, wenn wir bemerken, dass Talente andere Maximen anstatt obige wählen, und z. B. anstatt klärsten Periodenbau, verwickeltsten Periodenbau erstreben. *Und so weiter!*

Dresden. Concerte. Herr Kammermusikus *Moritz Fürstenau* jun., der am 28. October zum ersten Male in einem selbstveranstalteten Concerte öffentlich hier auftrat, ist dem Beispiele seines wackeren Vaters auch in dem Streben gefolgt, dem Arrangement eines Virtuosencoucertes den Typus einer intensiven künstlerischen Richtung aufzuprägen, und das Programm auch dem ernsteren Kunstfreunde interessanter zu machen, indem er eine Symphonie (und zwar die von *Mozart* in Es, hier sehr selten gehört) demselben einverleibte. Diese Symphonie eröffnete vor einem zahlreich versammelten Publicum das Concert, fand aber, obwohl die beiden ersten Sätze die vollendete Meisterschaft des Componisten in Verbindung des tiefsinnig Künstlerischen mit dem allgemein Ansprechenden, grandios oder innig Ergreifenden, so klar documentiren, dem Anscheine nach nicht jene lebendige Theilnahme, welche man bei einem kunstsinnigen Publicum sollte voraussetzen dürfen. Es war eine gewisse Zerstreutheit merkbar, die eine gespanntere Aufmerksamkeit, darum aber auch einen vollkommenen Genuss nicht aufkommen liess, und sich zum Theil wenigstens auch den Ausführenden mittheilte, denn nur dadurch wissen wir einige Unebenheiten (in einzelnen Violinfiguren des ersten Satzes z. B.) zu erklären, während ein durchgängiges, keineswegs wohlthuendes, zu grelles Hervortreten der Trompeten vielleicht in der Unbekanntschaft mit den acustischen Verhältnissen des Saales seinen Grund findet, da gemeinhin die Proben zu diesen Concerten in einem anderen Locale gehalten zu werden pflegen, und also das passende Maass für die zu verwendende Stärke des Tones leicht verkannt werden mag. Wenn übrigens auch unsere wackere Capelle jener unwillkürlichen Zerstreutheit bald Herr ward und schon den zweiten Satz der Symphonie präciser und voll schöner Nuancirung, die beiden letzten (schwächeren) Sätze tadellos ausführte: so schien doch beim Publicum jene fortzubestehen, und zu einer recht warmen, lebendigen Theilnahme, wie wir sie bei derartigen Concerten hier zu finden gewöhnt sind, kam es den ganzen Abend nicht, wenn auch die einzelnen tüchtigen und werthvollen Leistungen sich Beifall erzwangen.

Herr *Moritz Fürstenau* hatte zunächst wohl dieses Concert veranstaltet, um in weiterem Kreise ein vollgiltiges Specimen seines selbstverleugnenden Fleisses abzulegen, mit welchem er, die auf der herkömmlichen Flöte schon seit längerer Zeit unter des wackeren Vaters Leitung erlangte Virtuosität gänzlich aufgebend, sich dem Studium der von *Böhme* in München vor vielen Jahren schon neu construirten, aber in Deutschland fast noch gar nicht bekannt gewordenen Flöte unter der persönlichen Leitung des Erfinders hingegeben. Es ist Selbstverleugnung, denn da bei dieser, auf durchaus naturgemässe acustische Grundsätze construirten neuen Flöte die Tongriffe eine durchaus andere Lage haben, so musste er selbstredend das Studium derselben *ab ovo* beginnen. Und schon das verdient mit Recht lebhafte Anerkennung, noch mehr aber der hohe Grad von Sicherheit und Virtuosität, welche in verhältnissmässig sehr kurzer Zeit der junge Künstler sich angeeignet, und den er heute in der trefflichen Ausführung der schwierigen Oberonfantasie, und eines sehr geschickt und dankbar für Flöte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott mit Orchester gearbeiteten Quintetts von der Composition seines Vaters, bewährte. Wollen wir des kritischen Rechtes uns nicht ganz begeben, so möchten wir bemerken, dass, wahrscheinlich eine Folge der Befangenheit, wir in der erstgenannten Piece den Lufthauch beim Ansatze zu sehr hörten, was sich indess bald verlor. Das oben erwähnte Quintett, bei dessen Ausführung die Herren Kammermusiker *Hiebendahl, Kotte, Haase* und *Suchanek* den Concertgeber unterstützten, ist mit Benutzung einer Composition von *Fr. Kuhlau* über das grosse Duett aus Jessonda, geschmackvoll und geschickt bearbeitet; doch ziehen wir demselben in Bezug auf Frische und Eindringlichkeit das Blosequartett für Flöte, englisch Horn, Clarinette und Fagott von *A. B. Fürstenau* vor, das vor einiger Zeit hier öffentlich zu Gehör kam, ohne der neuen Arbeit ihren Werth schmälern zu wollen. —

Ein näheres Eingehen auf die Construction der *Böhme*'schen Flöte, an welcher der Erfinder noch einige kleine Verbesserungen anzubringen so eben im Begriffe ist, versparen wir uns für eine andere Gelegenheit. Nur die Bemerkung können wir nicht unterdrücken, dass sie namentlich auch für den Orchestergebrauch (abgesehen von ihrer naturgemässeren, darum leichteren Behandlung) vermöge ihres freieren, markigeren und gleichmässigeren Tones, besonders auch in der unteren Octave, grosse und entschiedene Vorzüge vor der bisher gebräuchlichen hat, und dass es sehr zu wünschen, man möge sich ihrer allmäligen allgemeinen Einführung mehr und mehr befleissigen.

Dass die annoncirte Declamation des Herrn *Ed. Devrient* wegblieb, können wir an sich und ganz abgesehen von den bekannten tüchtigen Leistungen des Künstlers, nur zweckmässig finden. Das ohnehin schon reich ausgestattete Concert wäre dadurch noch mehr verlängert worden (über zwei Stunden sollte mit Einschluss der Pause nie ein Concert dauern), und so und für sich

Digitized by Google

vermögen wir auch das Einschieben von Declamationen in eine Reihe musikalischer Productionen nicht angemessen zu finden.

Das grosse Terzett aus *Paer's* Sargino (Nr. 15, zweiter Act): „Jetzt musst du dich erklären" — ward durch Mad. *Kriete* und die Herren *Tichatschek* und *Mitterwurzer* sehr schön vorgetragen, wenn auch des letztgenannten Künstlers Stimmlage in den tieferen Chorden etwas kräftiger hätte hervortreten können. Mad. *Kriete* hatte die momentane Indisposition, welche ihr den Vortrag der schönen Arie aus *Mozart's* Figaro: „Dove sono i bei momenti," etwas zu erschweren schien, glücklich überwunden. Herr *Tichatschek* sang ausserdem noch ein sehr hübsches, ansprechendes Lied von *C. Banck:* „Erinnerung," mit tiefgefühltem Vortrage; Herr *Mitterwurzer* eben so, nur etwas zu sehr dramatisch bewegt, das bekannte *Schubert'sche* Lied: „Normann's Abschied." Und zum Schlusse trug der hiesige Männergesangverein Orpheus noch das bekannte, jetzt fast unvermeidlich gewordene: „Schleswig-Holstein meerumschlungen" vor. Wir dürfen uns jedes Urtheils darüber enthalten, und wollen auch die mannichfachen anderweiten Betrachtungen, die sich bei der unwillkürlichen Parallele mit dem einst unanswechlichen: „Sie sollen ihn nicht haben" — aufdrängen, für diesmal gern unterdrücken. Dr. *J. S.*

Hamburg. (Beschluss.) Auch ist der Hornist Herr *Vivier* hier gewesen und hat im Thaliatheater an zwei Abenden Vorträge gehalten. Wir können eben nicht sagen, dass sein Spiel besonders angesprochen hätte. Ein Virtuose muss die Fähigkeit besitzen, sich aller und jeder Kunstmittel am rechten Orte und in gehöriger Weise bedienen zu können; die besondere Ausbildung einzelner solcher Mittel und ausschliessliche Geltendmachung derselben in der Production genügt nicht, und ist als blose Manier tadelnswerth. Weiteres als die letztere aber können wir in Herrn *Vivier's* Vorträgen bis jetzt nicht erkennen. Ausserdem ist unseres Erachtens, was Behandlung eines Instrumentes anlangt, die wahre Kunst darin zu suchen, dass erstere sich nach der Natur desselben zu richten und Alles was dem gemäss ist, in höchster Vollkommenheit und in ästhetischer Weise hervorzubringen versteht. Dies Feld ist gross genug und noch lange nicht ausgebeutet. Alles Uebrige, was dem zuwiderläuft, gehört nicht zur wahren Kunst, kann nicht einmal als Manier sich geltend machen, und ist höchstens als Kunststückchen, als Spielerei anzusehen. Freilich suchen heut zu Tage so viele Virtuosen einen grossen Theil ihrer Kunst darin, aus ihrem Instrumente ein ganz anderes zu machen, als wozu es von Hause aus bestimmt ist. Der Posaunist will durchaus Horntöne hervorbringen, der Geiger glaubt auf seiner Violine trompeten zu müssen, und der Hornist wiederum will Clarinette oder gar Geige auf seinem Instrumente spielen. Aehnlich Herr *Vivier*, der seinem Horntone zwar eine ganz eigenthümliche Klangfarbe zu verleihen weiss, die aber namentlich auf die Dauer widerlich einwirkt und von dem reinen im leisesten Pianissimo noch so ansprechend klingenden Hornone bedeutend abweicht. Eben so unangenehm und affectirte französische Sentimentalität kund gebend war das fortwährende Tremuliren. Die sogenannten, von mancher Seite als etwas ganz Ausserordentliches gerühmten Doppeltöne, Drei- und Vierklänge gehören ebenfalls zu den Abnormitäten, und sind nichts weiter, als ein längst bekanntes, jeden Musiker, der sich darauf üben will, leicht zugängliches acustisches Experiment. Bläst man z. B. auf dem Horne, der Trompete, oder einem ähnlichen Instrumente mit Stürze oder Schallbecher einen Ton und versteht es — wozu nur wenig vorhergegangene Versuche ausreichen —, während des Blasens in der Tiefe des Mundes einen der Aliquottöne des ersteren, wozu sich am Besten die kleine Sexte eignet, dazu anzugeben, so ist der Doppelton fertig, indem der gesungene Ton durch das Instrument, welches dabei blos sprachrohrartig wirkt, mit hindurch geht. In der tieferen Region gesellt sich, bekannten acustischen Gesetzen nach, durch das Zusammentreffen der Schwingungen ein dritter Aliquotton hinzu, der, wenn die beiden ersten Töne rein angegeben werden, die Quinte des höheren Tones bildet, die nach Umständen sich manchmal über demselben, manchmal zwischen den beiden angegebenen Tönen befindet. Wird also *e* geblasen, $\bar{c}$ gesungen, so hört man ein leise mitsummendes $\bar{g}$ oder $\bar{g}$. Ganz dasselbe gilt von den Vierklängen, wo sich noch, und zwar in der Tiefe, der Grundton mit vernehmen lässt, also zu obigem Sextenaccorde ein tiefes *C* mitklingt. Die ganze Erscheinung ist längst theoretisch erörtert, und wie uns aus dem eben Gesagten ersichtlich, nichts mehr und nichts minder als der bekannte Tartini'sche terzo suono, der sich sowohl bei Blasinstrumenten wie auf der Geige, dem Violoncello, der Orgel u. s. w. wahrnehmen lässt und bei der letzteren sogar durch den Abt *Vogler* mittelst des sogenannten Simplificationssystems und durch die Nachahmer desselben practische Anwendung gefunden hat.

Dass bei solchen Experimenten von einem wirklichen zwei-, drei- oder vierstimmigen Spiele in musikalischer Hinsicht keine Rede sein kann, ist einleuchtend, ganz abgesehen davon, dass der zweite Ton gar nicht einmal der Hornton ist, und der dritte, so wie, wenn's glückt, der vierte, die durch das Zusammentreffen der Schallwellen der ersten beiden entstehen, obendrein nur eben so leise mitsummen, dass zu deren Wahrnehmung schon ein gutes Gehör erforderlich ist.

Noch können wir des Concertes, welches der, unter Leitung des Herrn *L. Lindenau* stehende Apolloverein um die Mitte des Monats im Saale der Erholung gab, nicht unerwähnt lassen, indem dieser, fast lediglich, selbst was die ausschliesslichen Instrumente des grösseren Orchesters, Pauken, Contrabässe, Banda u. s. w. anlangt, aus Dilettanten bestehende Verein viel Wackeres leistet, und selbst einige ganz tüchtige Solisten zu seinen Mitgliedern zählt. Sein Hauptzweck ist Uebung und Aufführung von Instrumentalmusik, wobei jedoch ausnahmsweise, wenn es sich trifft, einzelne Vorführungen von Vocalsolosachen nicht ausgeschlossen sind. Der Dirigent, Herr *Lindenau*, war seit einer Reihe von Jahren Concertmeister des hiesigen Stadttheaters, hat aber seit längerer Zeit seine Stellung aufgegeben, und ist, ein Schüler *Spohr's*, ein ungemein wackerer Virtuose,

Digitized by Google

und unbestritten der beste Geiger, den wir besitzen, daher als Lehrer auch sehr gesucht und in Anspruch genommen. Unter den Mitgliedern des genannten Orchestervereines befindet sich auch der bereits oben erwähnte junge Geiger *Simonsen*, ein Schüler *Lindenau's*, der es zu einer für sein Alter wirklich bedeutenden Fertigkeit, und was Vortrag anlangt, zu einem Gefühl und Geschmack kund gebenden Spiele gebracht hat, und auch in diesem Concerte mit allgemeinem Beifalle spielte.

Für wandernde Musiktrupps scheint Hamburg ein wahrer Magnet zu sein. Kaum ist das *Harpf*'sche Corps jenseits der Grenze, so sind bereits zwei andere wieder eingerückt, ein Steiermärksches aus zwanzig Mann bestehendes, Dirigent *L. Csopek*, und die Bande des königlich hannöverschen zweiten Gardehusarenregiments. Beide Corps haben sich im verwichenen Monat in öffentlichen, dem grösseren Publicum zugänglichen Locálen mit Erfolg hören lassen; dazu kommt, dass erstere in ihrer Nationaltracht, letztere in voller Uniform musiciren. Der Director der Regimentsmusik nennt sich *Zech*, und ist nebenbei ein wackerer Flötist, und seine Truppe gab ausser Harmonievorträgen auch einige Gesangpiecen und Orchestermusik zum Besten, bei welcher letzteren sich die ihre Geigen bandbahenden Husaren komisch genug ausnahmen, auf denen sie übrigens weniger zu Hause waren als auf dem Bleche.

Das Theater anlangend, so ist *Conradin Kreutzer's* neue dreiactige Oper: Die Hochländerin am Kaukasus, am 6. November zum ersten Male im hiesigen Stadttheater, und zwar unter eigener Leitung des Componisten, über die Bühne gegangen, und seitdem zwei Mal, ebenfalls unter dessen Leitung, wiederholt worden. Es ist ein ungemein wackeres Werk, welches eine selbständige ausführlichere Besprechung verdient. Für jetzt nur so viel, dass in musikalischer Hinsicht der erste Act unstreitig der gelungenste ist, der zweite und dritte werden zunehmend schwächer, wenn gleich auch sie viel Gelungenes und Ansprechendes enthalten. Das Libretto von *Gueeck* kann, vom Standpuncte des Dramatischen aus, nur wenig Ansprüche machen, grösstentheils besteht es aus einer Reihefolge locker aneinandergeknüpfter Situationen, die indessen viel lyrische Momente darbieten. Auf Ausstattung und Scenirung ist viel verwendet. Dem. *Jaques*, die sich als Inhaberin der Titelrolle auszeichnete, erregte vieles Interesse und wurde nach beendigter Vorstellung gerufen. Eben so der Componist. Im Uebrigen ist in Betreff der Oper nichts Weiteres von Belang zu erwähnen, ausser etwa, dass Nabucodonosor und die vier Haimonskinder wiederholt worden sind.

Schliesslich noch die Notiz, dass wegen der im nächsten Frühjahre bevorstehenden Directionsveränderung unseres Stadttheaters sämmtlichen Mitgliedern desselben, mit ihnen also auch dem Gesang- und Orchesterpersonal zu Ende des Novembermonats gekündigt worden ist. Wie viel und welche davon bei der neuen Direction Engagement nehmen oder erhalten werden, ist noch unbestimmt. So viel lässt sich aber vermuthen, dass vielleicht manches tüchtige Mitglied sich veranlasst finden dürfte, anderweitige Stellungen anzunehmen. Uebrigens wird der Erfolg das Weitere lehren. *y.*

Aus Italien. Fünfzig Operntheater waren diesen Sommer thätig. Hiervon kommen auf das lombardisch-venetianische Königreich und Triest 19, auf Piemont 11, auf den Kirchenstaat 7, auf das Königreich Beider Sizilien 7, auf Toscana 4, auf Modena und Parma 2. — Sechs neue Opern wurden componirt: zu Neapel 5 (Corsaro, Rodolfo di Brienza, Evellina, Lo sposalizio, Il sarto da dama); zu Mailand 1 (Le due sorelle). — Fünf neue Maestri sind entstanden: *Giuseppe Devasini*, *Salvatore Papalardo*, *Achille Pistilli*. *Giovanni Valenti* und *Savbice*.

Padua. Eine Gesellschaft junger Leute aus Ungarn, die sich bereits in Triest und Venedig mit ihren Nationalgesängen und Tänzen beifällig producirt, fanden auch hier mit demselben eine günstige Aufnahme.

Mailand. In der am 2. September im hiesigen Blindeninstitut, in Gegenwart des Grafen *Spau*, Gouverneurs der Lombardei, vieler anderer hoher Personen und einer zahlreichen Menge Künstler und der gebildeten Classe stattgefundenen öffentlichen Prüfung, erregten die Zöglinge überhaupt Bewunderung, in der Musik insbesondere Erstaunen. 28 von ihnen trugen mit ganzem Orchester Stücke aus dem Guglielmo Tell und dem Ernani vor. Dem. *Jäger* und Fräul. *Provasi* (von Adel) spielten ein Doppelconcert auf der Harfe; Andere liessen sich auf dem Pianoforte, auf der Flöte, wohl auch auf zwei Instrumenten zusammen hören: Alles mit einer Präcision, die man von diesen unglücklichen Geschöpfen kaum ahnen würde. Dass der Beifall stürmisch war, ist wohl überflüssig zu sagen.

Herr *Gambale*, Verfasser der auch zu Leipzig deutsch herausgekommenen Riforma musicale, hat so eben in Mailand eine Musikschule nach seiner Methode errichtet; wie es aber im Voraus zu sehen war, liessen sich gar wenige Schüler anmelden. So haben denn einige hiesige Adelige die Verbindlichkeit auf sich genommen, ihn auf eigene Kosten mit Zöglingen zu versehen, wovon man das Beste hofft. Eine Grossmuth, die alles Lob verdient.

Bologna. Zur Feier der vom neuerwählten Papste Pius IX. ertheilten Amnestie wurde ein darauf bezüglicher Hymnus mit der dazu entlehnten Musik eines Chores aus *Rossini's* Donna del lago auf der Piazza maggiore nächst der Kirche S. Petronio von beiläufig 500 Vocalisten und Instrumentisten vorgetragen.

Turin. Auf dem königlichen Lustschloss Racconigi wurde am 10. August zu Ehren des Prinzen Carls von Preussen, seiner durchlauchtigsten Gemahlin und Prinzessinnen Töchter eine grosse musikalische Academie gegeben.

Alessandria. Das neuentstandene Tagstheater (Teatro diurno, worin in den letzten Nachmittagsstunden gespielt wird) feierte die Eröffnung mit *Coppola's* Nina.

Recension.

Phalaenen, II Scherzi, Skizze, Elegie und Allegro appassionato, für das Pianoforte von *Gustav Flügel*. Op. 9. Bonn, bei Simrock. Preis 3 Fr. 50 Cent.

Digitized by Google

Diese Compositionen des geistreichen Verfassers sind im Allgemeinen eben so treffliche Arbeiten, wie seine vor einiger Zeit in Leipzig bei Whistling erschienenen zum Theil wahrhaft reizenden und einzig schönen Nachtfalter, mit welchen wir Allen, denen wir sie bisher vorgespielt oder sonst mitgetheilt, die freudigste Ueberraschung und einen mit dem wärmsten Danke aufgenommenen Kunstgenuss bereitet haben. Auch bei diesen, wie bei jenen früheren Compositionen scheinen ihm, der sich immer mehr als reichbegabter Tondichter bewährt, besondere poetische Bilder und Situationen vorgeschwebt zu haben, die sich zum Theil wohl erhalten lassen. Wenigstens merkt man es diesen Clavierstücken sogleich beim ersten Blicke an, dass sie nicht etwas mühsam Gemachtes, durch den Verstand kümmerlich Zusammengestoppeltes, sondern vielmehr aus innerster, warmer und wahrer poetischer Empfindung hervorgegangen sind; weshalb man sich denn auch sogleich mit ihnen vertraut und sich erweckt fühlt, sich immer tiefer in sie hineinzuleben. Jedes derselben gibt ein aus einem reichen, frisch aufsprudelnden Quell der Erfindung hervorgegangenes, mit sicherer Hand entworfenes, in sich völlig abgeschlossenes und rund und scharf markirtes Bild voll frisch pulsirender Lebenskraft und überraschender, geistvoller Züge, wie man das eben nur bei Tonmeistern von höherem Talent und wahrem Künstlerberufe zu finden gewohnt ist. Ganz vorzüglich hat uns die Elegie angesprochen, während das Allegro appassionato ein gar wundersam keck herausforderndes, leidenschaftlich bewegtes Stück ist und die Skizze in ihrer höheren und scharfen Haltung, so wie die beiden Scherzi wiederum in anderer Weise anregen und befriedigen. So möge denn der fleissige, reich begabte Verfasser auf diesem guten Wege weiter gehen und es wird ihm gewiss nicht an aufmunternder Anerkennung und dauerndem Beifall fehlen. — Dr. *K.*

Feuilleton.

Der Wiener Pianist Herr *Pacher*, dessen in diesen Blättern schon mehrfache rühmliche Erwähnung gethan wurden, hatte die Ehre, am 17. d. M. in einem Hofconcerte in Dresden sich hören zu lassen, und erhielt in Anerkennung seines Talentes von den allerhöchsten Herrschaften eine werthvolle Brillantnadel.

Das Vermögen der *Mozartstiftung* zu Frankfurt a. M. betrug, laut Rechnungsablegung des Verwaltungsausschusses, am 30. September d. J. 19,124 Fl. 53 Kr., und zwar an Hypotheken 13,300 Fl., an Obligationen 5300 Fl. Der Cassenbestand war 336 Fl. 57 Kr. — Die Revisins erfolgt alljährlich durch den Liederkranz zu Frankfurt, der zu diesem Ende einen Ausschuss aus seiner Mitte ernannt.

In Stuttgart hat ein neues Ballet mit Musik von *Lindpaintner*: „Der Geistersohn" vieles Beifall gefunden. Mit derartiger Musik scheint *Lindpaintner* mehr Glück zu machen, als mit seinen Opern.

Das Actiestheater der Vorstadt St. Pauli zu Hamburg ist vom 1. April 1847 zu verpachten. Es fasst 1200 bis 1500 Zuschauer und besitzt treffliche, zahlreiche Garderobe, Bibliothek, Decorationen u. a. w. Nähere Auskunft ertheilt Dr. *August Sutor* in Hamburg.

Fräul. *Grünberg* (aus Leipzig) ist jetzt als erste Sängerin am Theater zu Aachen angestellt.

In Königsberg (wo, beiläufig gesagt, der Tenorist *Eichberger* jetzt Opernregisseur ist) hat *Lortsing's* Undine sehr gefallen.

Der Concertsaal des neuen Opernhauses zu Berlin ist nun auch fertig und soll höchst prachtvoll sein. Seine Länge beträgt 100 Fuss, die Breite 50, die Höhe 30 Fuss. Drei Kronleuchter erhellen ihn; oben befindet sich eine Galerie. — Auch die acustische Wirkung wird als vortrefflich gerühmt.

Aus Chemnitz wird gemeldet, dass man mit dem dortigen Theater, unter Leitung des Herrn *Fr. Mathes*, sehr zufrieden ist. Die Hauptmitglieder der Oper sind die Damen *Klietz* und *Scholl*, die Herren *Hädrich* und *Neumann*. Ein gebrauner Chemnitzer Dr. *Liebert* hat mit grossem Erfolge gastirt; er soll eine schöne Tenorstimme haben und will sich der Bühne widmen. Aufgeführt wurden bisher (die Vorstellungen begannen den 15. October) Romeo und Julie, Freischütz, Stradella, Undine. — Ueberhaupt ist in Chemnitz ein reges musikalisches Leben. Musikdirector *Mejo* veranstaltet vier Abonnementconcerte. Die Singacademie, unter *Stahlknecht's* Leitung, wird *Mendelssohn's* Paulus zur Aufführung bringen.

Clara Schumann hat in Wien, wo sie seit zehn Jahren nicht war, ein glänzendes Concert gegeben und enthusiastischen Beifall gefunden. Ihr Gatte, *Robert Schumann*, von dem sie mehrere Pianoforteccompositionen vortrug, wird sein „Paradies und die Peri" in Wien zur Aufführung bringen.

Am 6. December wurde in Paris zum ersten Male *Hector Berlios'* neuestes Werk: „La damnation de Faust" (nach *Goethe*) aufgeführt, es ist eine Art Oper in vier Abtheilungen. Das Buch ist ziemlich abgeschmackt; so kommt z. B. ein Chor der Teufel in der Höllensprache vor, dessen Anfang lautet:

Has! Irimira Karabra
Omidara Coraibo
Merikariba
Myriak mereada etc.

Die Musik ist in *Berlios'* bekannter Weise und scheint nicht besonders gefallen zu haben. Den meisten Beifall fand der bekannte ungarische Rakoczy-Marsch, den *Berlioz* eingelegt und glänzend instrumentirt hatte.

In Berlin ist *Mozart's* Oper: Così fan tutte, das Buch neu bearbeitet von *L. Schneider*, mit grossem Antheil aufgeführt worden. — Zu *Mozart's* Todtenfeier wurde in Cöln, nach einem Prologe von *O. Sternau* mit lebenden Bildern aus *Mozart's* Opern, Don Juan gegeben.

In Berlin wird nun die „Orestie" von *Aeschylos* wirklich zur Bühnendarstellung vorbereitet; *Meyerbeer* schreibt die Musik dazu. — Derselbe *Meyerbeer* hat seines Jahresgehalt von 3000 Thalern an die Choristen und Wittwen der Capellmitglieder vertheilt.

Am 9. December fand an der Academie zu Berlin die Aufführung von Probearbeiten der Zöglinge statt. Das aufgegebene Thema war eine geistliche Motette, und drei Arbeiten wurden ausgeführt, von *Carl Billert*, *Wilhelm Nessler*, *Carl Stein*. Ausserdem zwei Instrumentalsätze: ein Andante von *Gustav Apfelstädt* und ein Marsch von *Max Fleischer*.

Mercadante erhielt vom König von Neapel den Ferdinandsorden; *Duprez* von der Herzogin von Montpensier für seine Art du chant ein kostbares Federfutteral mit Diamanten; Musikdirector *Luz* in Dessau vom Herzog von Sachsen-Coburg für die Oper: Das Käthchen von Heilbronn einen Ring. —

Nächstes Jahr wird in Regensburg ein grosses Sängerfest gefeiert. Die Bewilligung ist bereits erfolgt, und der dortige Liederkranz wird sich den betreffenden Vorbereitungen unterziehen.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe.*

Digitized by Google

Ankündigungen.

In unserem Verlage erscheinen mit Eigenthumsrecht folgende Werke von

Louis Spohr.

Op. 129. Sechstes Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell.

„ 131. Quartett-Concert für zwei Violinen, Viola und Violoncell mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte.

„ 132. Dreissigstes Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncelle.

Leipzig, im Decembee 1846.

Breitkopf & Härtel.

Neue werthvolle Musikalien,

welche so eben in der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin erschienen und durch alle solide Musikhandlungen zu beziehen sind:

Balfe, Concertaric (Walzer): Il pincer, gesungen von Signora Viardot, Tuczek, Alboni. 15 Sgr., do für Piano allein und zu 4 Händen von *Ad. Henselt* à 17½ Sgr.

Banck, Liedee aus Schweden für Sopran oder Tenoe. 20 Sgr.

Conradi, Thalia- und Dryaden-Polka für Piano. 5 Sgr.

Graziani, Schleswig-Holstein-Marsch nach der Nationalmelodie für Piano 5 Sgr., zu 4 Händen 5 Sgr., für Piano und Violine oder Flöte 7½ Sgr., für Orchester 20 Sgr. Quadrille, Marsch und Mazurka aus den Musketieren von Halevy für Oechestee 2 Thlr., für Piano à 5 — 10 Sgr.

Gumbert, Eine Perle nenn' ich mein, für Sopran oder Tenor. Op. 16. 7½ Sgr. Drei Gedichte von Heine für Sope. od. Tenor. Op. 17. 17½ Sgr. Zehn Solfeggien für den Anfang des Unterrichts für Sopran oder Tenor mit Piano. Op. 19. 20 Sgr.

Gung'l, Joh., Petershargee Hofball-Quadrille für Piano. Op. 24. 12½ Sgr. Mazurka in C für Piano. 5 Sgr.

Halevy, Die Musketiere der Königin. Clavierauszug ohne Worte, neraugirt von Klage. 5 Thlr.

Hensel née **Mendelssohn Bartholdy,** Mélodies pour Piano. Op. 4. 1 Thlr.

Henselt, Ad., Mazurka et Polka pour Piano. Op. 13. Nr. 6. 20 Sgr.

Heller, Tarantelle. Op. 53. 25 Sgr. Serenade. Op. 56. 20 Sgr. Scherzo fantastique pour Piano. Op. 57. 1½ Thlr.

Jansenne, Singübungen mit Begleitung des Piano, Vorschule an den 36 Vocalisen von Bordogni. 1½ Thlr.

Kullak, 3 Mazurkas. Op. 34. Nocturne pour Piano. Op. 35. à 17½ Sgr.

Meyerbeer, Romanze der Ecminia aus dem Hoffest von Ferrara für Sopran oder Tenor mit Orchester 1½ Thlr., mit Piano 7½ Sgr., Recitativo ed Aria di Rinaldo da *Handel* per Soprano con Orchestra di Meyerbeee. 1½ Thlr., con Pfte. 10 Sgr.

Mozart, Schönste Arien aus Don Juan, Figaro, Zauberflöte, Titus für Piano zu 4 Händen von Chwatal à 5 — 10 Sgr.

Schäffer, Schön Christel für eine Singstimme. Op. 13. 17½ Sgr.

C. M. v. Weber, Freischütz-Ouvertüre und Jubel-Ouvertüre, Clavierpartitur von *Liszt.* à 1 Thlr.

Kullak, Ein Feldlager in Schlesien von Meyerbeer, Fantasie f. Piano. Op. 30. 1 Thlr., de leichtes Arrang. 20 Sgr., Air de la Reine de Chypre, Arc. facile pour Piano. 12½ Sgr.

Jenny Lind's schwedische Lieder, deutsch bearbeitet von *Gumbert.* Lief. IV. 12½ Sgr., daraus einzeln das allbeliebte Tanzlied aus Dalekarlien 5 Sgr., n. Norwegisches Schäferlied 7½ Sgr.

Nächstens erscheint:

Meyerbeer's Musik zu Struensee in Partitur, Orchesterstimmen und Clavierauszug.

Als Eigenthum des Autors wird bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz in Commission erscheinen:

The Bondsman,

Oper von

M. W. Balfe.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Balfe, M. W., Twilight's soft dews, Duett für Sopran u. Alt.
— — Oh the was good, Duett für Sopran und Alt.
— — The Sailor sighs, Duett für Alt und Tenoe.
— — The beauteous maid, Duett für Sopran und Alt.

Herz, H., Variations brillantes sur des Air nationaux américains. Op. 138.

Herz, J., La coquette, Valse brillante. Op. 34.

Prudent, E., Impromptu.

Tulou, 12me Solo pour Flûte. Op. 94.

Eine alte, angespielte **Geige** von *Domenico Montagnana* (Schüler von *Ant. Stradivarius*), vollkommen gut erhalten, ist zu verkaufen. Preis 35 Friedrichsd'or. Nähere Nachweisung durch Herrn *Fr. Kistner* in Leipzig.

Die allgemeine musikalische Zeitung

wird mit Neujahr 1847 ihren 49. Jahrgang beginnen und wie bisher die wichtigsten Gegenstände des Musiklebens besprechen. Ihr Preis bleibt unverändert 5⅓ Thlr. für den Jahrgang von 52 Nummern nebst Beilagen und Register. Die Insertionsgebühren betragen 1½ Ngr. für die gespaltene Petitzeile. Die allgemeine musikalische Zeitung ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen. Geeignete Beiträge werden von der Redaction gern angenommen und von der unterzeichneten Verlagshandlung gut honorirt.

Leipzig, im December 1846.

Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten December. **Nr. 52.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Dresden. Die Mozartstiftung in Frankfurt a. M. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Felix Mendelssohn Bartholdy: Concert für die Violine mit Begleitung des Orchesters. Op. 64. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Die Musikliteratur ist an musikalisch werthvollen Solocompositionen für die Violine nicht reich. Mit wenigen Ausnahmen sind und waren die Componisten höheren Ranges Clavierspieler, zum Theil Claviervirtuosen; daher besitzen wir für dieses Instrument von grossen Meistern viel Vortreffliches, und der Clavierviruos wird nicht in Verlegenheit kommen können, wenn er, um seine Meisterschaft im Spiele zu zeigen, zugleich etwas als Composition Meisterhaftes zu wählen die gute Absicht hat.

Unter den grossen Violinspielern, die für ihr Instrument für den Concertsaal schrieben, haben sich nur wenige durch bedeutende Compositionen in anderen Gattungen bemerkbar gemacht. Die französischen und italienischen, wie die meisten deutschen Geiger kennt man blos als Componisten für ihr Instrument, und auch hier findet man sie fast nur in Compositionen für den Salon- und Concertsaal; das ächte Quartett, allerdings nächst der Symphonie eine der schwersten Musikgattungen, konnte nur solchen Meistern gelingen, die als Componisten überhaupt auf hoher Stufe standen.

Man weiss von manchen berühmten Virtuosen, deren Concerte als dankbare Solostücke beliebt gewesen sind, dass sie nur die Principalstimme derselben niederzuschreiben sich befassten und die Instrumentation und Tuttisätze von anderer Hand dazu setzen liessen. — Wie wenig aber eine unmusikalisch-musikalische Anfertigung dieser Art, wenn sie auch die Vorzüge des Instrumentes geltend zu machen geeignet sein kann, auf den Namen eines werthvollen Kunstwerkes wird Anspruch machen dürfen, liegt am Tage.

Besseren als etwas dieser Art als Composition sein kann, war allerdings wohl immer vorhanden, unter dem Besten hochausgezeichnet blieben aber allezeit *Spohr's* Concerte. Mehrere derselben sind den schönsten Compositionen dieses Meisters, der in so mannichfaltigen Gattungen uns so gediegen Schönes geschenkt hat, beizuzählen. In der äusseren Anordnung seinen nächsten Vorgängern französischer Schule, namentlich *Rode* und *Kreutzer* folgend, standen *Spohr's* Concertcompositionen ihrer inneren Beschaffenheit nach vom Anfange auf einem anderen Grunde, durch grösseren Harmoniereichthum und organischeres Ineinandergreifen der Tutti- und Solosätze, hauptsächlich durch Einheit der Idee, die eine gebundenere Ausführung von selbst mit sich bringen musste. Man würde *Spohr's* Violinconcerte französische nennen dürfen, wie man *Mozart's* Don Juan und Figaro italienische Opern nennen kann, in so fern der Vergleich in beiden Fällen nur auf den Styl bezogen wird, der den Componisten als etwas Gegebenes zu Form und Ausdrucksweise bestimmt hat und sein Individuelles darnach modificirte. —

Mit dem Auftreten *Paganini's*, das von grossem Einfluss auf das neuere Violinspiel geworden ist, hat nicht sowohl eine neue Behandlung des Instruments begonnen, es ist vielmehr eine frühere im Geiste neuerer Zeit wieder aufgenommen worden; Etwas, das man dem *Rococostyl* in den sichtbar uns umgebenden Gegenständen vergleichen könnte, den wir auch, wenn er mit Geschmack behandelt ist und sich auf das Decorative beschränken will, anmuthig zu finden uns gewöhnt haben, so wenig er doch eigenilich, als etwas aus anderer Zeit Herübergenommenes, in der unseren wahr und mit dem Wesen der Gegenwart übereinstimmend gefunden werden kann. Auch wird man nicht behaupten dürfen, dass Alles, was von dieser neuesten Schule der Vinline angemuthet wird, geeignet sei, die grossen Vorzüge derselbeu, die sie unter allen Soloinstrumenten so entschieden besitzt, in ihrer Schönheit geltend zu machen; diese werden oft durch viel weniger Vortheilhaftes, was die Virtuosität dem Instrumente mit Mübe abzugewinnen sucht, verdrängt und was eben nur dem in dieser Manier ganz vollkommenen Virtuosen gelingen kann, auf eine dem Ohre einigermaassen gefällige Weise vorzutragen.

So wenig dieses immer Ersatz bieten kann für das wahre künstlerische Schöne, so wird doch auch einer Vollendung in diesem Genre der Beifall nicht fehlen, den die Virtuosität an sich in Anspruch zu nehmen berechtigt ist, und den sie hier oft in so reicherem Maasse erhält, als die Bedingung des Gefallens eine mehr äusserliche und leicht fassliche ist.

Wenn ein Compouist, der nicht Virtuos ist und die Composition nicht zu eigenem Vortrage bestimmt, ein Violinconcert zu schreiben unternimmt, so kann er, was die Composition als Tondichtuug betrifft, sich leicht freier und poetischer darin ergehen, als der componirende Virtuos, der mehr oder minder sich immer von dem leiten

Digitized by Google

lassen wird, was für das Instrument an sich das Effectvollste und das Dankbarste für die Eigenthümlichkeit seines Vortrags ist. Eine Rücksicht, die keineswegs zu tadeln sein wird, da man den Solospieler gewiss gern in seinem günstigsten Lichte erblickt. Aber es wird ein Interesse anderer Art gewähren, wenn uns die Composition als solche auf eine bedeutende Weise anzusprechen vermag: als ein Tonstück, in welchem die Concertstimme unter den Stimmen zwar, aber nicht über die Composition die Herrschaft führt. Dieser Art sind, um die Gattung zu bezeichneu, *Beethoven's*, mehrere der *Mozart*'schen und *Mendelssohn's* Clavierconcerte, die als symphonistische Musikstücke uns anzuziehen und zu fesseln vermögen, von der Virtuosität des Solospielers auch abgesehen, ohne dem Letzteren die Gelegenheit einer in jeder Weise brillanten und dankbaren Production fehlen zu lassen. Unbedingt würden diesen, was den poetisch-musikalischen Gehalt belangt, die Violinconcerte *Spohr's* beizuzählen sein, nur dass hier, namentlich in den früheren des Meisters, eine zu festgesetzte, an sich voraussbestimmte Form und Führung diesen Compositionen, so sehr sie innerbalb der vom Componisten sich selbst gegebenen Bedingungen sich unter allen ähnlichen auf das Vortheilhafteste auszeichnen, als musikalisch-freie Schöpfung zu wirken doch weniger gestattet. Sie stehen auf der höchsten Stufe ihrer Gattung: des *Viotti-Kreutzer-Rode*'schen Concertes, die durch *Spohr's* Natur veredelt, aber nicht eigentlich umgeschaffen worden ist, und was er dafür gethan, konnte nur seine eigenen Schöpfungen als mehr belebte darin erscheinen lassen. Wo aber ein Componist wie *Spohr* sich nicht veranlasst fühlt, in dem Hauptsächlichen von einem hergebrachten Zuschnitt abzugehen, da wird es von anderen Violinvirtuosen, die in der Composition unbedeutend, nur auf ihre Virtuosität bedacht componiren, noch weit weniger zu erwarten sein, zum Wenigsten nicht, dass es mit Glück geschieht, wenn sie es versuchen.

Beethoven's bekanntes Violinconcert gehört nicht zu den Solostücken, die man insgemein dankbare zu nennen pflegt; wir werden darum aber dem Virtuosen, der dasselbe mit beherrschender Technik und eingehendem Verständniss vorzutragen im Stande ist, gewiss um so mehr Dank wissen, wenn er in dieser geistreichen Composition sich produciren will. Es gehört eine Art Selbstverleugnung — des Virtuosen nur, nicht des Musikers — dazu, diese Wahl zu treffen, da der Erstere mit geringerem Gehalte leicht mehr effectuiren und reicheren Beifall wird ernten können. Jedoch haben wir die Production dieses Concertes vor einem gebildeten Publicum auch schon öfters mit grossem Enthusiasmus aufnehmen sehen.

Ein ähnliches dieser Art, als Abart von dem Gewöhnlichen, haben wir in dem obenbenannten Violinconcert von *Felix Mendelssohn Bartholdy* hier anzuzeigen. Eine Anzeige, die kaum nöthig haben wird, die Vorzüge dieser interessanten Composition auseinanderzusetzen. Einerseits bürgt der Name des Componisten dafür, dass wir hier etwas Bedeutendes empfangen, dann aber ist das Concert auch bereits an mehreren Orten zu Gehör gebracht, und befindet sich jetzt wohl schon in den Händen der meisten vorzüglichen Violinisten, denn es ist leicht denkbar, dass eine so interessante Erscheinung die Begier Aller gereizt haben wird, sich näher damit bekannt zu machen.

Ein Concert nach herkömmlicher Fassung und Weise zu erhalten, wird wohl Niemand erwartet haben. Die Eintheilung des Ganzen ist zwar den Hauptstücken nach aus der Concertform beibehalten: ein bewegter Satz zu Anfang und zu Ende, ein langsamer in der Mitte; das erste Allegro ist aber schon ungewöhnlicher Weise ein ziemlich flüchtiger *Allabreve*-Tact mit Viertel- und Achtel-triolen-Bewegung, wie er wohl mehr dem Quartett- und Symphonie-Style eigen ist als dem Concert, dessen erster Satz sich sonst gern im breiteren viertheiligen Rhythmus bewegt, mit dem Unterschiede von Viertel- und Sechszehntheil-Bewegung, für die cantablen und brillanten Stellen, mit den bekannten Stationen und gesonderten *Gesang-* und *Passagen-Perioden*. — Hier, in diesem *Allegro molto appassionato*, in Emoll, ist Alles mehr vorwärts treibend als verweilend; nicht dass die künstlerische Ruhe der Unruhe fehlte, aber diese letztere ist der Character des Satzes. Selbst die am Ende dieses ersten Theiles wie seines Haupteinschnittes stehenden Schlusstriller sind *Inganno's*; das Orchester übernimmt sie anstatt der Principalstimme, und zwar auf überraschend distonirender Harmonie, die beim Einschnitte gar nicht, am Ende erst durch Verzögerungen zum Schlusse führt.

Verbunden mit diesem ersten Theile tritt das *Andante* (Cdur, $^6/_8$) ein; ein schön ruhiger, gesangvoller Satz, von der besten Wirkung auf die Unruhe des vorangehenden.

Das letzte, höchst bewegliche und piquante *Allegro molto vivace* (Edur, $^4/_4$) ist, ebenfalls ohne Unterbrechung, durch eine Ueberleitung mit dem *Andante* verbunden, welche frei phantastisch ohne thematischen Zusammenbang, aus dem Cdur-Schlusse nach der neuen Tonart führt. Dieser letzte Satz scheint nebst dem *Andante* für den Solospieler fast der dankbarste zu sein.

Der Vortrag des ganzen Concerts verlangt aber einen höchst gewandten und in den Sinn der Composition eingehenden Virtuosen und guten Musiker überhaupt, der nicht seine Stimme allein eingeübt haben darf, der vielmehr die ganze Composition zu verstehen und zu produciren fähig und fertig sein muss. Ist er das, so wird die Aufgabe, als eine sehr gehaltvolle und interessante, auch der Production eine recht günstige sein können.

Eine Composition dieser Art ist nicht allein für sich als eine sehr dankenswerthe zu schätzen, sie ist es auch noch in der Hinsicht, dass sie, von den zu sehr ausgefahrenen Geleisen des Hergebrachten ablenkend, der Gattung selbst einen Impuls geben und ihr ein erfrischtes Leben kann herbeiführen helfen.

Zum grossen Theil ist das Interesse eines Concertpublicums in unserer Zeit schon mehr der bedeutenderen Orchestermusik, der Symphonie zugewandt. Die Symphonie ist gegenwärtig das Hauptstück eines Concertabends, dem das Uebrige nach seinem Werthe und seiner Wirkung sich bei- und unterordnet. Allzu geringe Compositionen für den Solovortrag will man, ausser beim Ge-

Digitized by Google

sange, kaum noch erträglich finden und ist, die Virtuosität allein zu bewundern, nicht mehr so nachsichtig gegen Mangel an musikalischem Gehalte, wie man es früher, als die blose Fertigkeit für sich wohl höher im Werthe stand, gewesen ist.

Bei der so oft getadelten Wahl musikalisch unbedeutender Gesangstücke, die wir doch auch von urtheilsfähigen Sängern treffen sehen, ist es eben die eigenthümliche Gesangesnatur der italienischen Musik, die selbst in dem karrikirten Wesen der neuesten ihr noch immanent bleibt, was den Sänger immer dahin wieder zurückführt, der nachdem er in einer Composition von *Mozart*, *Beethoven* oder *Weber* sein ästhetisches Gewissen beschwichtigt, allezeit gern noch die zur Arie ausgebreitete *Cabalette* eines *Ricci* oder *Donizetti* zum Glanzpuncte seiner abendlichen Leistung wird machen wollen. Und allerdings wird für die momentane Wirkung diese Eigenschaft, das Gefällige des Gesangmelodischen als eine an sich auch gute und positive, dem spröderen Wesen ernsthafter Schönheit immer ein gefährliches Gegengewicht bleiben.

Dort hat der Sänger eine Composition vorzutragen, die mit ihrem Character, mit ihrer Bedeutendheit und Schwere auf seinem Vortrage lastet; — hier kann er die schmiegsame Cantilene nach Gefühl und Stimmung modeln, kann sie lieblich, ernst- oder scherzhaft geben, und da alle Bedeutung hier eben nur von der Gesangmelodie ausgeht, mit dieser verfahren, wie es nach Neigung und individuellem Dafürhalten ihm beliebt, ohne in irgend einen bedenklichen Widerspruch mit der anspruchslosen Begleitung, oder mit dem Componisten selbst zu gerathen, da dieser von Haus aus dem Sänger wenigstens ein gleiches Recht des Wiederschaffens überlässt, als der Dichter eines Musiktextes dem Componisten wird zugestehen müssen.

Nicht in gleichem Maasse wird eine Instrumentalsolo-Composition sich dem Vortrage unterordnen wollen, oder auch nicht von dem Vortragenden zu einer Bedeutung erhoben werden können, die weit über ihren eigenthümlichen Werth geht. Der Instrumentalvirtuos bleibt dem Ganzen mehr verbunden, als der Sänger, und wirkt mehr im Verein mit seiner Umgebung, als dieser, der durch die Macht des Organes und des gesungenen Wortes sich leicht über sie erheben kann.

Wenn dem Violinisten daher, wie jedem Virtuosen, zu seiner Concertproduction eine musikalisch werthvolle Composition zu wünschen und zu rathen sein wird, und die Wahl einer solchen uns allein schon stimmen kann, ihn für einen achtbaren zu halten, so möge es ihm auch nicht zu ernst verdacht werden, wenn er zur Dessert-Recreation, wie der Sänger mit *Donizetti*'scher Cabaletta, seinem Publicum ein Gericht leichteren Schaumschlages bieten will; dort wird er die Kunst, hier die Künste des Violinspieles zeigen können und bei vollkommener Leistung sich hier wie dort verdienter Anerkennung zu erfreuen haben.

Geschichte, Geist und Ausübung des Gesanges von Gregor dem Grossen bis auf unsere Zeit. Von *H. F. Mannstein*, Verfasser der grossen bolognesischen Gesangschule, der gesammten Practik der classischen Gesangkunst u. s. w. Leipzig, bei Teubner. 1845.

Von einem jeden tüchtigen Geschichtswerke, und folglich auch von einem musikalischen, erwarten wir zunächst eine genau bestimmte Feststellung der Grenzen, innerhalb welcher es seinen Stoff abhandeln, so wie des Leserkreises, für welchen es ihn zubereiten will; sodann eine genaue Kenntniss, kritische Sichtung und fleissige Benutzung der vorhandenen Quellen, so wie endlich eine umsichtige, relativ vollständige, gleichmässige, unparteiische und pragmatische lebensvolle Behandlung und Durcharbeitung des vorhandenen historischen Stoffes, so dass dieser in deutlicher, leicht überschaulicher Gruppirung an das Auge des Lesers herantrete. Kommt dazu noch Gediegenheit, Präcision, Eleganz und geistvolle Haltung des Styls, so kann, unseres Ermessens, einem solchen Werke der Ruhm eines historischen Kunstwerkes nicht entgehen. Legen wir nun diesen Maassstab, wenn auch unter beträchtlicher quantitativer und qualitativer Verjüngung, an vorliegendes Buch an, so müssen wir leider gestehen, dass es unseren Erwartungen, zumal im historischen Theile, keineswegs entsprochen und uns nur in wenigen einzelnen Partieen befriediget hat.

Sogleich der Titel erscheint insofern fehlerhaft, als man aus demselben durchaus nicht zu erkennen vermag, ob man in dem Buche eine specielle, tiefer in's Einzelne gehende Behandlung oder einen nur die wichtigsten Data hervorhebenden Abriss der Geschichte des Gesanges in dem angegebenen Zeitraume zu erwarten habe. Lag es aber gar — wie es das Buch wirklich zeigt — in dem Plane des Verfassers, nur willkürlich herausgerissene, Hochwichtiges gänzlich überspringende historische Analecten oder Aphorismen zu geben, so war das jedenfalls, damit nicht höhere Erwartungen angeregt würden, als befriedigt werden konnten oder sollten, sogleich offen im Titel zu bemerken, so wie auch der vom Verfasser in's Auge gefasste Leserkreis nicht ohne nähere Bezeichnung bleiben durfte.

Nicht nur durch den Titel, sondern auch noch in der Vorrede erregt der Verfasser ziemlich hoch gespannte Erwartungen, indem er Seite III der letzten sagt: „Ich brauchte viel Zeit, bevor ich hoffen durfte, einen Ueberblick über das weite und wilde (?) Gefild erlangt zu haben, und Mancher wird sich vielleicht über die erlangten Resultate wundern, denn wohl nicht Alle werden den Gesang in diesem Zusammenhange mit der gesammten Tonkunst, und als Quelle aller musikalischen Schönheit in dieser historischen Heiligkeit erkannt und betrachtet haben, worin er nach meinen Ansichten erscheinen muss. Wenn ich mir nun sagte, dass ich nichts Geringeres im Sinne habe, als die gesebichtliche Entwickelung einer mehr als tausendjährigen Kunstschule und die wissenschaftliche Zusammenstellung der daraus hervorgegangenen philosophischen, teebnischen und ästhetischen (gehören diese nicht auch zu den philosophischen? fragt Referent) Grundsätze zu liefern, so sank mir oft der Muth; dachte ich aber wieder an die Nothwendigkeit meines Unternehmens, und dass doch Einer einmal den Muth haben muss, der Erste zu sein, so fasste ich wieder ein Herz u. s. w.“ Da der Verfasser auch hier, so wie über-

Digitized by Google

haupt in der Vorrede weit mehr verspricht, als im Buche wirklich geleistet ist, so tritt hier eine Selbsttäuschung oder Selbstüberschätzung, ein Mangel an historischem Ueberblick und an Einsicht in die Erfordernisse historischer Darstellung in's Spiel, wie wir das, nach den früheren Leistungen des uns übrigens ganz unbekannten Verfassers, bei ihm gerade am Wenigsten erwartet hätten. Denn diese „Geschichte des Gesanges" u. s. w. ist eben als solche so lückenhaft und fragmentarisch, so willkürlich und parteiisch in Hervorhebung oder Beiseitelassung des historischen Stoffes gehalten, und die Resultate, welche der Verfasser laut Vorrede, „durch langwieriges Studiren, so wie durch unablässiges Philosophiren" gewonnen hat, erscheinen so unerheblich und unergibig, ja theilweise (so z. B. in den Bemerkungen über den evangelischen Choralgesang) geradezu so einseitig, engherzig und verwerflich, dass es der Kritik in der That schwer fallen muss, dieses offenbar nicht ohne bedeutende Prätension auftretende Buch nicht geradezu mit Unwillen zu perhorresziren.

Wir wollen mit dem Verfasser nicht darüber rechten, dass er die ältere Geschichte des Gesanges in dem Zeitalter Gregors auch nicht um ein Jota über die Leistungen *Forkel's* und *Kiesewetter's* hinausgeführt und von Letztgenanntem lediglich nur „die Vorlesungen über Geschichte der europäisch-abendländischen Musik" benutzt hat, ohne auf die späteren gründlichen Forschungen dieses höchst verdienstvollen Musikgelehrten, so wie die eines *Fétis* und Anderer einzugehen; wir wollen nicht mit ihm darüber rechten, dass er in der mittelalterlichen, wie in der späteren Geschichte des Gesanges so anschluss- und lehrreiche Werke, wie *Kiesewetter's* „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung der Oper" (Leipzig, 1841) ganz und gar unbeachtet gelassen hat, ohne die von diesem Autor benutzten hochwichtigen und seltenen Quellen etwa selbständig auszubeuten; aber was sollen wir von einem Gesanghistoriker sagen, der über die mittelalterlichen Lais und Leiche, worüber doch die so höchst gründlichen und interessanten Forschungen eines *F. Wolf* (Heidelberg, 1841) vorlagen, so viel wie nichts zu herichten wusste; der das bereits vor der Oper in erheblichen Anfängen vorhandene Oratorium ganz übergeht, und der die Geschichte des eigentlichen evangelischen Choralgesanges, worüber *v. Winterfeld's* classisches Buch zu benutzen gewesen wäre, lediglich mit einer in jedem Betracht elenden Anmerkung abfertigt, ohne des herrlichen Aufschwunges, welchen jener Gesang im 16. Jahrhunderte bis in die Zeiten des 30jährigen Krieges gewann, auch nur mit einem Worte zu gedenken.

Dass der Verfasser, wie er selbst es unumwunden gesteht, ein abgesagter Feind des Gemeine-Choralgesanges ist und wohl deshalb vorzüglich diesen in der Kunstgeschichte mit so grossem, vielfach fruchtbringendem Gewichte hervortretenden Hauptast am grossen Kunstbaume so erzstiefväterlich behandelt, oder vielmehr nicht behandelt hat, würden wir übrigens, da die gute Sache doch nun einmal bereits alle ihre Gegner sattsam beschämt hat, ganz ignoriren, wenn's nicht bei einem Manne, der denn doch als guter protestantischer Christ gelten will, ein Curiosum wäre. Er nennt den Gemeine-Choralgesang roh. Aber muss er es denn *a priori* sein? Ist er es überall? Ist er es bei den Brödergemeinen? Ist er es da, wo überhaupt gehörige Vorbildung für ihn in der Volksschule sich geltend macht? — Uebrigens mögen wir im christlichen Cultus diese „rohe" Kraft des Gemeinegesanges, um deren willen doch die herrliche Sache des Choralgesanges überhaupt, wie er sich in der evangelischen Kirche vorzugsweise herausgebildet, keineswegs so schlechtweg über dem Kniee zusammengebrochen werden durfte, weil sie in ihrer gewaltigen Massenhaftigkeit doch immer ihr erschütterndes, belebendes und erhebendes, geistig anregendes, und folglich ästhetisches Element behauptet und ihre ästhetische Bedeutung hat, so gut wie die Stimme des Donners und das Brausen des Sturmes, mit gutem Rechte noch weit lieber dulden, als die muckerhafte Lascivität des verfeinerten, wenn auch nicht das leibliche, doch desto schärfer das geistige Ohr beleidigenden Kunstgesanges, wie man ihn, von üppiger Instrumentalmusik getragen, nur zu oft in katholischen Kirchen, und, in gewissen Messen, auch wohl ganz in der Nähe des Verfassers zu hören bekommt.

Wollen wir ehrlich sein, so müssen wir gestehen: *peccatur intra et extra*. Das Musikwesen der gesammten Christenheit, der katholischen so gut wie der evangelischen, bedarf einer durchgreifenden Reinigung und einer neuen sorgfältigen Pflege. Giebt es hier Rohheit und dort Lascivität, hier Geschrei und dort Gegurgel, so darf und soll's nicht so bleiben. Man schreite vielmehr zur Reformation, und sorge, dass das wirklich Gute und Erbauliche in der Kirche überall gut gesungen werde, die übrigens in ihrer Haupttendenz auf nichts weniger, als auf eine amusante Kunstanstalt, als Hauptzweck hinzielt, sondern sich überall der Kunst nur als eines Mittels zu ihren höheren und höchsten Zwecken bedient; und sofern Herr *Mannstein*, wenn auch gerade nicht als Historiker und Kunstphilosoph, doch als tüchtiger Gesangtheoretiker und Lehrer, zu jener vielfach gewünschten Gesangreformation das Seinige redlich beiträgt, wollen wir ihm gern unsere volle Anerkennung zollen; wie er denn in der That auch in dem vorliegenden Buch, da, wo er sich in seiner eigentlichen Sphäre bewegt (so z. B. S. 122 u. ff. und dann wieder von S. 140 u. ff.) durchaus gute und fruchtbare Bemerkungen und Andeutungen gegeben hat. —

In historischer Hinsicht haben wir indess so arge Löcken, so viele grundlose Ansprüche und Behauptungen, so viele einseitige Ansichten und Urtheile und so viel Unklares und Unzweckmässiges bei ihm gefunden, dass wir unmöglich unsere Leser mit einer in's Einzelne gehenden Erörterung alles uns anstössig Gewesenen behelligen können.

Er hebt in der Vorrede unter Anderem auch die im Buche gegebenen literarischen Nachweisungen hervor und bringt in der That einen ziemlichen Schwall von Citaten und Büchertiteln. Aber wem soll das nützen? Weiss denn Herr *Mannstein* nicht, dass solche Literaturzöpfe heut zu Tage nicht mehr in der Mode sind? Der Gelehrte kennt jene Bücher recht wohl oder kann sich jeden Au-

Digitized by Google

genblick aus *Becker's* reichem Literaturwerke darüber die erforderlichen Notizen verschaffen; dem Ungelehrten aber helfen jene kahlen Citate reinweg nichts. Er will historische Thatsachen, er verlangt Geschichte — aber keine Büchertitel. Sollen aber dergleichen ja gegeben werden, so lasse man wenigstens die Ladenhüter weg und begnüge sich mit Anführung wirklich guter und brauchbarer Bücher, deren Zahl verhältnissmässig eine überaus geringe ist.

Auch die Auswahl der vom Verfasser gegebenen Notenbeilagen können wir nicht überall billigen. Es hätte namentlich aus älterer Zeit her *mehr*, und aus der neueren *weniger* gegeben werden sollen. *Hasse*'sche und *Naumann*'sche Werke findet man so häufig, dass hier Beispiele nicht nöthig waren. Dagegen fehlen für ältere Perioden der Kunst erläuternde Musterstücke im Buche gänzlich. — Möge in diesem Bereiche bald ein wirklich tüchtiges und gediegenes Werk erscheinen, woran es allerdings noch fehlt.

Nachrichten.

Dresden. (Concerte.) Früher als wir erwarten durften, kehrten die Herren *Carl Mayer* und Concertmeister *Carl Müller* zu uns zurück, und wir hatten den Genuss, beide Virtuosen in einer am 31. October veranstalteten Soirée zu hören, bei welcher wir nur bedauern, dass die Theilnahme des Publicums sich nicht in einer Ausdehnung offenbarte, welche das beabsichtigte Arrangement eines grossen Concertes auch äusserlich lohnend zu machen verspricht. Es scheint in dieser Saison den Concertgebern im Allgemeinen bei uns kein sonderlich heller Glückskstern zu leuchten. Denn wenn so wohl bekannte, tüchtige Männer so wenig äusserliche Anregung finden, was sollen da Andere zu gewärtigen haben? —

Herr *C. Mayer* ist den Freunden des Piano durch seine Compositionen, Herr *Carl Müller* als Mitglied des in seinen Totalleistungen bisher noch immer unübertroffenen brüderlichen Quartettes seit zwei Decennien fast den Freunden gediegener Kammermusik rühmlich empfohlen. Beide sind in gewisser Beziehung in Rücksicht auf ihre Kunstleistungen geistesverwandt. Dieselbe spielende Ueberwindung der immensesten Schwierigkeiten bei vollster Klarheit und Präcision, die nirgend auch nur einen Ton vermissen lässt, jedem vielmehr sein vollstes Recht gewährt, ihn in ganzer Bedeutung geltend macht — dieselbe Vollendung der Technik nach allen Seiten hin, gebaut auf eine gründliche und solide Schule, ohne die widrigen äusseren Zuthaten einer modernen Jongleurkunst — dieselbe Ruhe, dieselbe oft Staunen erregende Ausdauer, sind Beiden gemeinsam, und man bewundert mit Recht die Festigkeit und Sicherheit, vermöge welcher das den Hörer oft beängstigende Gefühl der zu überwindenden Schwierigkeiten gar nicht aufkommen kann. Darin aber liegt die wahre Virtuosität, wie wir sie in der Jetztzeit, wo einmal vorzugsweise diese Richtung cultivirt und vertreten erscheint, beanspruchen dürfen. Denn das ist keine Kunst — obwohl wir sie auch von sehr tüchtigen und anerkannten Virtuosen nicht selten ausüben hören —, immense Schwierigkeiten zu häufen, welche doch *niemals technisch ganz tadellos* überwunden werden, wenn das auch der weniger aufmerksame Zuhörer vielleicht klar wahrzunehmen nicht im Stande ist.

Die *Field*'sche Schule, auf die höchste Höhe moderner Technik erhoben, offenbart sich in *Mayer's* Spiel. Er reisst unwillkürlich zur Bewunderung hin, aber er vermag nicht zu erwärmen, nicht zu begeistern. Sein Vortrag ist trotz des wahrhaft schönen Anschlags selbst beim Anwande der höchsten Kraft, kalt — glatt, im höchsten Grade salonmässig sauber, doch ohne inneres Feuer, ohne die Glut der Empfindung, ohne den Zauber der Poesie, ohne den genialen Funken, der — wo er, wie z. B. bei *Lizst*, entschieden sich ausspricht — selbst über Barockheiten leicht hinweghilft, und eben um des Geistes willen die Zerfahrenheit der Form, die mindere Geschlossenheit des Gedankens, und so manche kleine Unarten der Ausübung vergessen lässt. Wir möchten dieses Spiel einer schönen Marmorstatue vergleichen, äusserlich in jeder Beziehung vollendet, aber des belebenden Hauches entbehrend, der erst die volle, innige, wahrhaft menschliche Theilnahme erweckt. Auch die Compositionen des Künstlers zeigen diese Eigenthümlichkeit. Seine Fantasie über Thema's aus der Stummen, seine bekannte Trilleretude — in Betreff der Anforderungen an die Ausdauer und die gleichmässige Ausbildung sämmtlicher Finger ohne Zweifel eines der schwierigsten Stücke der modernen Virtuosität —, seine Fis moll-Etude, sein Air italien, tragen diesen kalt-erdachten Salonscharfer, dem wirkliche Gefühlwärme fremd, ja vielleicht selbst ungehörig erscheint. Auch das Duo (über Motive aus Oberon) von *Wolff* und *Vieuxtemps* hat uns zu anderen Wahrnehmungen nicht Gelegenheit, und wir bedauern, dass wir weder Herrn *Mayer's* Symphonieconcert, noch sein grosses neues Pianoforteconcert zu hören bekamen — noch mehr indess, dass es ihm nicht gefallen, irgend eine classische Composition, vielleicht von *Beethoven*, zum Vortrage zu wählen, was bei einem zum grossen Theile aus Künstlern und Musikverständigen bestehenden Publicum gewiss recht angemessen gewesen wäre. Vielleicht hätte unser Urtheil, das natürlich ausschliesslich auf die Leistungen in dieser Soirée basirt, sich dann irgendwie anders modificirt gestalten können. Uebrigens dürfen wir des in jeder Rücksicht ausgezeichneten Concertflügels von *E. Rosenkranz* nicht vergessen, dessen der Künstler sich bediente, da wir seit langer Zeit ein vollendeteres und gelungeneres Instrument nicht gehört haben.

Auch bei Herrn Concertmeister *Müller* hätten wir ein stärkeres Hervortreten tieferer Empfindung in seelenvollem Tone und noch mehr Innigkeit des Vortrags gewünscht, obwohl eine solche keineswegs als überhaupt nicht vorhanden bezeichnet werden darf. Das bewies vorzugsweise sein Vortrag des Thema's und der Variationen von *Ferd. David* über *Schubert's* Lob der Thränen. Vielleicht liegt der Grund, dass die Gefühlsseite weniger hervortritt, theilweise wenigstens in der Art und Weise des Tones, dem wir eine gewisse Schärfe beilegen müssen, welche wir gern zu einiger Weichheit gemildert — nicht abgeschwächt — gehört hätten. Er würde dadurch

Digitized by Google

ohne Zweifel seelenvoller, ergreifender geworden sein, ohne dass ihm an der durchgreifenden Färbung, der man überall den tüchtigen Orchesterführer anmerkt, dadurch etwas entgangen wäre. Die Fantasie für Violine von *Alard* hätte wohl noch etwas piquanter aufgefasst werden mögen, wogegen der Künstler in dem schon oben erwähnten Duo von *Wolff* und *Vieuxtemps* eine so richtige Auffassung, eine so vollkommene Virtuosität im Wettkampfe mit Herrn *Mayer* entwickelte, dass es schwierig sein dürfte, zu entscheiden, welchem der beiden Künstler der Preis gebühre. Das Publicum zeichnete Beide verdientermaassen auf gleiche Weise aus; uns will es, falls nach einer Soirée das Aussprechen solcher Ansicht (kein *Urtheil* will sie sein!) nicht zu gewagt ist, fast scheinen, als sei Herr *Müller* eine von Hause aus noch musikalischere Natur, als Herr *Mayer* — als sei Jenem die Musik überhaupt mehr von Innen heraus zur Lebensaufgabe geworden. Wir haben desshalb aufrichtig bedauert, dass wir nicht Gelegenheit hatten, ihn wieder einmal als Quartettspieler zu hören, und würden uns sehr freuen, wenn das Gerücht sich bewahrheitete, dass er zum Arrangement einiger Quartettsoiréen bei seiner Rückkehr von Breslau sich entschlossen habe.

Die Herren Hofopernsänger *Bielczisky* und *Dettmer* trugen ein Paar Lieder vor. —

Auch unsere *Abonnementconcerte* haben nun (am 3. November) begonnen. Aber leider scheint sich zu bestätigen, was wir im vorigen Jahre schon fürchtend andeuteten, dass nämlich die Theilnahme des Publicums an diesem Institute keine dauernde sein werde. Wir bemerkten auffallend viel leere Räume in dem keineswegs übermässig weiten Saale, und es gibt diese Wahrnehmung keinen sonderlich günstigen Maassstab für den Kunstsinn desjenigen Theils unseres Publicums, dem die Verhältnisse die immerhin etwas bedeutende Ausgabe für diese Concerte gestatten. So lange nicht Seitens unserer Capelle derartige Abonnementconcerte — natürlich wie an anderen Orten zu ihrem eigenen und nicht zum Besten der Theatercasse — arrangirt werden, bieten doch diese unter *Ferd. Hiller's* umsichtiger Leitung die einzige Gelegenheit fast, grössere Orchesterwerke, classische wie neuerer Meister zu hören, und es sollten gerade die Classen der höheren Gesellschaft, welche so gern sich als Kunstmäcene geriren, sich der Theilnahme nicht entschlagen, was sie ja um so weniger nöthig haben, als die ersten — d. h. theuersten — Plätze sehr merklich von den übrigen abgesondert sind, und also die Aristocratie (des Ranges oder des Reichthums) keine unangenehme Vermischung mit anderen, von der Glücksgöttin nicht in gleicher Weise Bedachten zu fürchten hat. Dass diese Concerte eben wegen des durch ungünstige Umstände bedingten hohen Preises die zahlreiche Theilnahme in dem gewöhnlich nicht sehr begüterten Mittelstande nicht finden können, welche zur Hebung und Förderung wahren Musiksinns und innigeren Musikverständnisses wünschenswerth wäre — dass sie vermöge der Verschiedenheit der mitwirkenden Kräfte das absolut Vollendete nicht zu leisten vermögen, das haben wir schon bei Gelegenheit ihres in's Lebentrittes im vorigen Jahren in diesen Blättern ausgesprochen. So sehr aber der erste Uebelstand zu bedauern ist, so sehr verpflichtet es andererseits zu lebhaftem und aufrichtigem Danke, wenn Fleiss, Eifer und Beharrlichkeit, wie des Führers so der Mitwirkenden, wenigstens unablässig nach der unter den gegebenen Verhältnissen möglichen Vollendung streben. Und dass dies geschehen, davon hat auch das erste der diesjährigen Concerte wieder den erfreulichsten Beweis geliefert.

An grösseren Instrumentalwerken wurden uns geboten: *Beethoven's* Symphonie in A dur, in sehr tüchtiger Ausführung (wir bitten, um böswilligen Missverständnissen zu entgehen, die allgemeine Bemerkung nicht aus den Augen zu verlieren, dass wir hier vorzugsweise den durch die Verhältnisse gebotenen relativen Maassstab anlegen). Dass wir das Adagio etwas ruhiger, das Scherzo etwas frischer gewünscht hätten, wollen wir wenigstens andeuten. Wenn die Stimmung der Bläser (Flöte, Clarinette, Fagott) nicht so übereinstimmend rein war, als man sie gern gehört hätte, so liegt der Grund dieses Uebelstandes in den verschiedenen, nicht aus einer Fabrik hervorgegangenen Instrumenten; doch können die Bläser hier wohl noch etwas mehr, etwa durch Anziehen des Rohres oder auf ähnliche Weise, nachhelfen. Zwei Bitten wollen wir hier gleichzeitig noch aussprechen. Die eine, dass der erste Clarinettist seinen scharfen, hier und da selbst unedlen Ton zu jener Weichheit und Fülle zu verklären suche, für welche er an dem wackeren Kammermusikus *Kotte* ein so treffliches Vorbild hat. Die andere, dass der erste Waldhornist sein Instrument künftighin mit mehr Feinheit behandle. Das Hineinpoltern und Knattern *à la Vivier*, bei welchem die Schönheit des Tones, ja der eigenthümliche Character des Instrumentes gänzlich verloren geht, ist unschön und hebt die Wirkung auf. Wir möchten dem jungen Manne rathen, an Ton und Behandlungsweise unseres braven Kammermusikus *Hause* ein Beispiel zu nehmen. Im Allgemeinen dürfte es zweckmässig sein, wenn die Messinginstrumente sich etwelche Mässigung angelegen sein liessen — das Streich- und Holzbläserorchester wurde häufig durch sie vollständig gedeckt, und es gilt ja wahrlich nicht, Jericho's Mauern umzublasen!

L. Spohr's Ouverture zum Faust ist ja bekannt genug; ihre Ausführung wollte sich noch nicht zu vollster Klarheit und Feinheit gestalten, wenn wir auch nichts Misslungenes im Einzelnen nachzuweisen wüssten. Als interessant müssen wir die, trotz wirklich sehr bedeutender Schwierigkeiten wohl gelungene Ausführung der Ouverture zum Struensee von *Meyerbeer* bezeichnen. So gern wir uns indess bescheiden, dass eine tiefer greifende Beurtheilung dieses Tonwerkes ohne sehr specielle Kenntniss des Drama's und der übrigen dazu gehörigen Musik ihre grossen und unüberwindlichen Schwierigkeiten haben mag, so vermögen wir doch von der Forderung nicht abzugehen, dass eine Ouverture ein nach Gedanke, Erfindung und Durchführung in sich in Bezug auf Idee und Form geschlossenes Kunstwerk sein müsse, um überhaupt musikalische Geltung zu gewinnen, dass sie nicht, wir möchten sagen: melodramatisch, etwa eine Reihe von Scenen in Töne übersetzt, ohne erkennbares inneren und äusseren Zusammenhang mosaikartig dem Hörer darbiete. Diese Anforderungen als richtig zuge-

Digitized by Google

standen, müssen wir das Werk in Rede allerdings missbilligen, so fern von eigentlich musikalischer Erfindung eben so wenig als von Durchführung die Rede ist. Eine dänische Volksmelodie (die unwillkürlich an *Franz Schubert's* Viola erinnert) erklingt hie und da als Grundton; das Thema des Allegro ist eben kein Thema, sondern ein Motiv, eine Figur, und der Componist hat eine reiche, vielseitige Durchführung und Benutzung desselben, wie wir sie etwa in *Mendelssohn's* derartigen Arbeiten finden, verschmäht, jedenfalls zum Nachtheil des Ganzen. Dagegen fehlt es nicht an sehr genau berechneten, absichtlichen Instrumentationseffecten, die eben wohl momentanen Effect machen und geistreich gedacht sind, aber das Bild einer Zerrissenheit vollenden, das uns der ganzen Ouverture uns entgegentritt, und auch durch den pomphaften *Beethoven'schen* Schluss nicht verwischt wird. Wir wünschen die Wiederbolung des Werkes, obwohl wir kaum glauben, dass sie unser Urtheil wesentlich modificiren werde.

Der für den Cyclus dieser Concerte gewonnene Herr *v. Königslöw* hatte sich an den Vortrag des grossen Violincoucertes von *Beethoven* gewagt, und wir bedauern das um so mehr, als es dem jungen Künstler bei einer angemesseneren Wahl gelungen sein dürfte, sich reichen Beifall zu erwerben. Ist das Concert in Rede an und für sich schon für ein grösseres Publicum keine leicht verdauliche Speise, so verlangt es, um nur zu einiger Wirkung zu kommen, vor allen Dingen grossen Ton, vollendete Beherrschung der Technik, und eine geistreiche Durchdringung, welche die Idee des grossen Tonmeisters durch den Vortrag zu reproduciren vermag. Herr *v. Königslöw* liess da nun sehr Vieles zu wünschen. Sein Ton ist dünn und nett, und wenn wir gern einen nicht geringen Grad von Fertigkeit anerkennen, so ist doch an wirklich vollendete Technik noch nicht zu denken — war ja selbst die Intonation nicht immer rein und sicher — und der Vortrag zeugte keineswegs von tieferem Verständniss oder geistiger Beherrschung des Stoffes. Das Adagio gelang dem jungen Künstler am Besten — da war mehr Ton, und eine gewisse Innigkeit der Empfindung trat wohlthuend hervor. Wir glauben gern, dass einige Befangenheit des jungen Künstlers Kräfte gelähmt, dass er nicht Alles, was er wirklich zu leisten vermag, zur vollen Anschauung zu bringen vermochte (wer die Unsicherheit des Orchesters nach der Cadenz im ersten Satze verschuldete, mag dahin gestellt bleiben), und wir wollen gern das definitive Urtheil suspendiren; aber wir **können** nur wiederholen, Herr *v. Königslöw* hätte unter diesen Umständen ein anderes Werk zum Debut wählen sollen. Es gibt sehr viele, sonst ganz tüchtige Virtuosen, die *Beethoven* nicht zu spielen vermögen. Wir wissen nicht, ob der junge Künstler je das Concert in Rede von unserem *Lipinski* hat vortragen hören; da wäre für ihn viel zu lernen gewesen.

Ihre Concertsängerin, Fräul. *Sophie Schloss*, hatte die Vertretung der Gesangpartie in diesem Concerte übernommen. Ein Urtheil über ihre Leistungen käme fast zu spät, denn wir könnten nur wiederholen, was anderweitig schon vielfach gesagt worden, dass sie bei sehr tüchtig und wohlgeschulter, angenehmer Stimme und durchdachtem, angemessenem Vortrage eine Ruhe und Kälte offenbart, die uns selbst für den Concertvortrag zu gross erscheint; denn auch da, so sehr wir gegen jede an's Dramatische streifende Uebertreibung uns erklären müssen, fordern wir Innigkeit der Empfindung und Wärme des Vortrags. Mag schöne Stimme (die nur beim zweigestrichenen *e* und *f* diesmal etwas scharf erklang) und vollendete Technik für eine *Donizetti'sche* Bravourarie ausreichen (wir meinen, es wäre die Arie der Lucia, doch wohl transponirt, gewesen — wer mag alle die einzelnen, wahlverwandten Arien dieser neuen italienischen Maestri stets im Sinne haben? und den Text vermochten wir nicht zu verstehen): so verlangt eine *Mozart'sche* Arie, und namentlich die feurig empfundene des Sesto: Parto etc. eine lebendigere Färbung, einen innigeren, gefühlteren Vortrag, als Fräul. *Schloss* uns hören liess. Weshalb das Allegro assai dieser Arie von Anfang herein langsamer genommen ward, und erst beim Eintritt der Triolenfigur in die richtige Bewegung kam, wissen wir nicht. Jedenfalls müssen wir der allgemein geschätzten Künstlerin für ihre Mitwirkung, gleich dem Publicum, dankbar sein, trotz den einzelnen nicht zu umgehenden Ausstellungen: *ultra posse nemo obligatur*.

So eben lesen wir in Nr. 43 d. Bl. eine Berichtigung des von uns *(Wixe)* eingesandten und in Nr. 11 d. Ztg. abgedruckten Artikels über die Academie du Chant in Strassburg, die uns im Interesse der Sache nur erfreulich sein kann, da wir den dortigen Verhältnissen viel zu fern stehen, um beurtheilen zu können, auf wessen Seite Persönlichkeit, Vorliebe od. dergl. zu suchen sei. Ein ehrenwerther, namhafter Mann von dort sandte uns jene Notizen **mit** der Berechtigung, sie zu veröffentlichen. Wir sind also keinesfalls zur Vertretung der Einsendung berufen, vermögen indess auch nicht den Grund der Gereiztheit zu begreifen, welche sich mehrfach in jener Berichtigung kund thut. Es scheint, als habe der Herr Referent unsere jener Einsendung voranstehenden einleitenden Worte nicht gelesen, oder nicht richtig verstanden. Dr. *J. S.*

Die Mozartstiftung in Frankfurt am Main

hat sich bekanntlich den Zweck gesetzt, zunächst junge musikalische Talente zu ihrer tüchtigen Ausbildung durch Stipendien zu unterstützen, später aber, wenn die Mittel es gestatten, eine grosse Musikschule (Conservatorium) zu errichten.

Der Verwaltungsausschuss hat seinen achten Jahresbericht abgelegt, dem wir Folgendes entnehmen.

Zu Anfang des Geschäftsjahres (October 1845 — 1846) wurden statutenmässig zwei Stellen im Ausschusse neu besetzt und zwar durch die Herren Dr. *Giar* und *Friedrich Schneider*. Jetzt, am Ende des Verwaltungsjahres scheiden aus die Herren *Friedrich Quilling* und Dr. *Martin*, an deren Statt zwei andere Mitglieder durch den Frankfurter Liederkranz zu wählen sind.

Was die pecuniäre Stellung betrifft, so wird über Mangel an Theilnahme geklagt. Namentlich ist es auffallend, dass so wenig Concerte und dramatische Aufführ-

Digitized by Google

rungen zu dem Zwecke der Stiftung veranstaltet werden: ausserhalb Frankfurt's kein einziges! In Frankfurt selbst brachte ein Concert des Liederkranzes, am 6. December 1845, 336 Fl. 50 Kr., ein zweites derselben Gesellschaft, am 24. Juli 1846, 333 Fl. 20 Kr. ein. Der Ertrag von Geschenken belief sich auf — 15 Fl. 30 Kr.! — Das Activvermögen ist seit vorigem Jahre um 1335 Fl. 29 Kr. gewachsen und beträgt jetzt 19,124 Fl. 53 Kr., darunter an Hypotheken 13,300 Fl., an Obligationen 5300 Fl. Cassenbestand 336 Fl. 57 Kr.

An die Stelle des bisherigen Stipendiaten *J. J. Bott*, Violinisten aus Cassel, war ein neuer zu erwählen. Acht Bewerber hatten sich gemeldet, und die Probearbeiten derselben wurden zur Begutachtung an *Marschner, Reisiger* und *Schnyder von Wartensee* übergeben. Alle drei entschieden sich einstimmig für *Kaspar Joseph Bischoff* aus Ansbach, 22 Jahr alt, jetzt in München zur fernern Ausbildung in der Musik anwesend. Das Stipendium ist ihm demgemäss ertheilt worden, und zwar zunächst auf ein Jahr; es beträgt 400 Fl.

FEUILLETON.

Herr Musikdirector *Stade* in Jena hat jüngst eine neue, werthvolle Orchester-Symphonie vollendet, welche unter entschiedenem Beifalle zur Aufführung gelangte. So wurde auch eine grosse Ouverture seiner Feder als ein geistvolles Werk anerkannt, während er sich neuerdings auch als tüchtiger Fugencomponist gezeigt hat.

Im Monat August gab in Jena Herr Dr. *Löwe* aus Stettin einen Balladen-Cyclus, bei welchem er, unter Andarem, auch eine von Herrn Professor *Wolf* im Saale selbst erst, nach einem gegebenen Stoffe gedichtete Ballade höchst glücklich improvisirte. Die beiden Jenaischen Sängervereine brachten am Abend dem, so wie früherhin, so auch diesmal hochgefeierten Sänger, der für Jena zunächst seine beiden geistreichen, nnübertroffenen Vocaloratorien: „Die eherne Schlange" und „Die Apostel von Philippi" schrieb, ein Ständchen.

Im südlichen Frankreich haben die Schwestern *Milanollo* Triumphe gefeiert, namentlich in Lyon. In letzterer Stadt scheint überhaupt viel gute, besonders deutsche Musik gemacht zu werden. Gerühmt wird der Cäcilienverein, an dessen Spitze Herr *Däschner* steht.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheint mit Eigenthumsrecht:

Robert Bruce,

Oper in drei Acten

von

J. Rossini.

Die ersten Nummern des Clavierauszuges sind bereits unter der Presse.

Leipzig, den 30. December 1846.

Breitkopf & Härtel.

Vorzüglich empfehlenswerthe

neue Orgel-Compositionen.

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau sind so eben erschienen und in allen Musikalien- und Buchhandlungen zu haben:

Brosig, M. (Domorganist in Breslau), *Fünf Orgelstücke* (Präludien) zum Gebrauche beim Gottesdienste. Dem königl. Musikdirector Herrn *Hesse* gewidmet. Preis 7½ Sgr.

Brosig, M., *Fünf Choral-Vorspiele* für die Orgel. 7½ Sgr.

Allen, die wahrhaft gediegene Orgel-Compositionen zu schätzen wissen, werden obige Werke Brosig's eine höchst willkommene Erscheinung sein. Um ihre Verbreitung zu befördern, hat die Verlagshandlung einen überaus billigen Preis gestellt.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Gibby la Cornemuse,

Opéra comique en 3 actes,

Musique de

L. Clapisson.

Partitur, Orchesterstimmen, Clavier-Auszug und übliche Arrangements.

Die allgemeine musikalische Zeitung

wird mit Neujahr 1847 ihren 49. Jahrgang beginnen und wie bisher die wichtigsten Gegenstände des Musiklebens besprechen. Ihr Preis bleibt unverändert 5⅓ Thlr. für den Jahrgang von 52 Nummern nebst Beilagen und Register. Die Insertionsgebühren betragen 1½ Ngr. für die gespaltene Petitzeile. Die allgemeine musikalische Zeitung ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen. Geeignete Beiträge werden von der Redaction gern angenommen und von der unterzeichneten Verlagshandlung gut honorirt.

Leipzig, im December 1846.

Breitkopf & Härtel.

☞ Zu dieser Nummer der allgemeinen musikalischen Zeitung gehört das Portrait von *G. W. Fink*, dessen Biographie in Nr. 38 dieses Jahrgangs enthalten ist. Dasselbe kann jedoch erst im Januar nächsten Jahres mit dem Register nachgeliefert werden.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

JAN 9

Digitized by Google